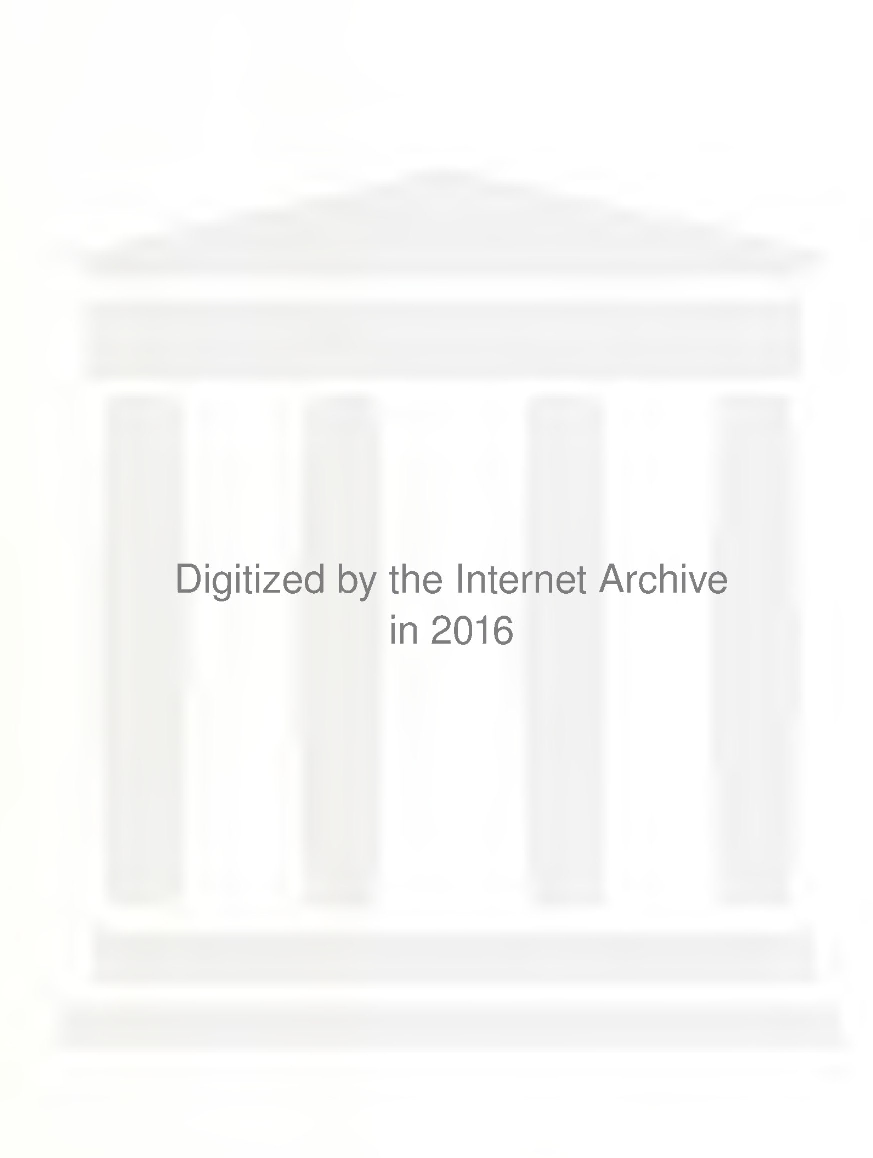



THE GETTY CENTER LIBRARY









Die neue Malerei.



DR. LUDWIG COELLEN

DIE NEUE MALEREI

DER IMPRESSIONISMUS • VAN GOGH UND CÉZANNE • DIE ROMANTIK DER NEUEN MALEREI • HODLER • GAUGUIN UND MATISSE • PICASSO UND DER KUBISMUS • DIE EXPRESSIONISTEN •

E. W. BONSELS & Co., MÜNCHEN

Altenburg
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

Inhalt.



Vorwort.

Wer es nicht schon wußte, wird auf der Cölner Ausstellung des »Sonderbundes« zum mindesten die Tatsache erfahren, daß die Malerjugend neue und eigene Wege geht. Wir waren seit langem auf den Impressionismus eingestellt; Cézanne und van Gogh gingen da noch einigermaßen mit, und Hodler erschien als ein Einzelner, Großer, der allerdings schon einen anderen Maßstab verlangte. Dem gegenüber aber, was uns jetzt vor Augen tritt, sind wir mit unserem Schema ganz und gar zu Ende. Das sind nicht mehr die Bilder von Impressionisten, das ist ein Anderes, ja, ein bewußter und betonter Gegensatz von Impressionismus, wie man diesen gemeinhin versteht. Denn diese Maler stellen Programme auf und nennen sich Expressionisten und Kubisten und Futuristen. Wer Kunstsinn aufzubringen hat, sucht sich da einzuleben, sucht die neuen künstlerischen Absichten zu verstehen und so endlich bereichernden Genuß zu gewinnen. Die Konsequenz und die Übereinstimmung so vieler Maler, die kämpferische Energie, mit der sie sich äußern, geben fast die Gewißheit, daß hier eine besondere Anschauungsweise wirkt, nicht Willkür, sondern ein Gesetz, dem die Kunst mit Notwendigkeit dient. Wo in solcher Art ein gewohntes Prinzip, wie es uns der Impressionismus geworden war, zu schwinden scheint, wo wir zu einer neuen Haltung gedrängt werden, da ist es nicht mehr das Wichtige, Größe des Schaffens

festzustellen, da gilt es vielmehr vor allem, das Gesetz zu begreifen, das ans Tageslicht will.

Die Haltung des Publikums ist fatal. Sie ist es immer in solchem Falle. Wenn mit einer Konvention gebrochen wird, entstehen Lachen und Ärgernis; und hier wird den Konventionstüchtigen sehr viel zugemutet. Ich rede schon gar nicht von van Gogh, aber man soll ein wirres Durcheinander von willkürlich begrenzten Flächenstücken für eine »Frau mit Violine« halten, und jenseits von Picasso soll man dem tollen Galopp des »blauen Reiters« geduldig zuschauen. Warum da nicht lachen und nicht schelten? Weil die Kunst eine heilige Sache ist, die Ehrfurcht fordert. Weil van Gogh ein Genie war, das in heißem Ringen um eine heilige Pflicht sein Leben bis zum Wahnsinn hingab. Und weil jene Schar von Künstlern Zeugnis ablegt dafür, daß sie der gleichen Pflicht gehorcht. Es mag sich jeder ein Urteil bilden, aber er tue es in tiefem Bemühen. Es ist nicht wahr, daß die Kunst jedermann und unmittelbar verständlich sei. Viel eher magst du die Lehren der Wissenschaft begreifen, als zu künstlerischem Schauen fähig und reif sein; dazu gehört lange Zucht und eine geordnete Erhebung des Geistes. Und wiederum will jedes *einzelne* Kunstwerk, das Größe hat, errungen sein; es fordert, daß man seine Seele entdecke, die sich geheimnisvoll unter einem Äußerlichen verbirgt. Es ist ein Vielfältiges, das durch einen Strom des Lebens zur Einheit gehalten ist, und nur wer die Vielfältigkeit erfassen und überwinden kann, spürt die beglückende Wärme dieses Lebens. Das Einfache des Kunstwerkes ist nimmermehr das leicht Erfaßbare des Gewöhnlichen und des Natürlichen; das Einfache ist die geheimnisvolle Notwendigkeit seiner vielen Glieder: die vielen Glieder sind jedes notwendig für den

einen Organismus, und so nur ist das Kunstwerk einfach. Und so will jedes mit Kraft und Klugheit entdeckt sein: das Einfache gerade ist die Aufgabe, die das Kunstwerk stellt.

Jenes Einfache aber, das die Seele des Kunstwerkes bildet, ist zugleich immer Symbol des Zeitgeistes. Nicht in einer allgemeinsten Form äußert sich der Geist in der Kunst, er hat stets die Besonderheit historischer Bedingungen. Und also sind wir auch wiederum für die würdige und ehrliche Stellung, die wir der Gesamterscheinung dieser neuen Malerei gegenüber einzunehmen haben, an das Gesetz gewiesen, welches in ihr sich offenbart. So wie der Impressionismus ein Geistesgesetz unserer Zeit bedeutete, so möchte auch jene Kunst zum wenigsten einer Abwandlung desselben Gesetzes entspringen, wenn nicht gar einem neuen. Können wir hier zum Begreifen vordringen, so haben wir allererst den Boden für ein zureichendes und wahrer Bildung würdiges Urteil gewonnen. Nicht ja und nicht nein dürfen wir sagen, ehe dieses Gebot denkenden Bemühens erfüllt ist. Gewiß, ein solches Begreifen der Kunst hat mit dem Kunstgenießen an und für sich nichts zu schaffen; es ist ein Tun, das vielmehr philosophischen Sinn und Wert hat, und dem unmittelbar anschaulichen Erleben eines Kunstwerkes ganz entgegengesetzt. Aber es gehört nichtsdestoweniger zu den Bedingungen, welche das Urteil ermöglichen, und es ist ein unschätzbares Mittel für die geistige Einstellung, welche das anschauliche Erfassen der Kunstwerke erfordert.

Die Ausstellung des Sonderbundes gibt, über die Einzelerscheinung von Künstlerpersönlichkeiten hinaus, ein Gesamtbild der neuen malerischen Entwicklung. Das ist ihr besonderer Wert, der sie zu einem exzeptionellen Ereignis von mehr als Tages- und Ortsbedeutung erhebt. Wenn ich es

also in dieser Schrift unternehme, dem Kunstwillen nachzuspüren, der hier zum Ausdruck gelangt, so kann auch das Ergebnis ein allgemeines sein: es ist möglich, ein Gesamtbild der malerischen Äußerung des Zeitgeistes zu erhalten; es ist möglich, die Beziehung aufzudecken, welche die Bewußtseinshaltung unserer Zeit mit der heutigen Malerei verbindet. Allerdings gebieten mir dabei der Zweck, aufklärend zu wirken, und die Form der Broschüre in einem gewissen Sinne Beschränkung: ich werde manches als eine bloße These hinstellen müssen, das tieferer, philosophischer Begründung bedürfte. Aber ich will auch nur so viel sagen, als nötig ist, um die vorhandenen Bilder zu verstehen. Dabei sind dann im Anfang einige rein theoretische Erörterungen nicht zu vermeiden; wer sie scheut, möge das erste Kapitel überschlagen, es ist für das Verständnis der folgenden Teile nicht unbedingt nötig.

Noch ein fast nur persönliches Moment sei mir zu erwähnen gestattet. Zu dieser Schrift hat mich nicht zum wenigsten die Freude getrieben, die ich darüber empfand, daß die Ausstellung in meiner Vaterstadt Cöln vollzogen wurde. Es erschien mir, möchte ich sagen, als eine Pflicht, ein kleines dazu beizutragen, daß sich in ihr das Niveau künstlerischer Kultur befestige, das sie mit dieser Veranstaltung erstiegen hat.

I. Das allgemeine Wesen der Kunst und die vorliegende Aufgabe.



Man kann ein Bild technisch interpretieren, d. h. man kann die Werte der angewandten künstlerischen Mittel und ihre formale Verknüpfung abschätzen. Das hat seinen guten Sinn für das Urteil, und es ist diejenige Art der Wertung, welche dem Maler meist als die einzig richtige und sympathische erscheint, und welche in der Tat der Kunst als solcher am nächsten steht: sie fließt aus der unmittelbaren Anschauung, in der das Bild erlebt wird; jeder wird zu ihr gedrängt, dem solche Anschauung ein betrachtendes Nachschaffen der künstlerischen Formung bedeutet, dem das Kunstwerk überhaupt das bedeutet, was es ist — ein Einzelfall des Gesetzes formaler Synthese. Und da die Form selber stets ihren bestimmten Ausdruckswert hat, da die Form letzten Endes selber dieser Ausdruckswert *ist*, so bleibt jene formale Wertung keineswegs im Äußerlichen befangen; sie erfaßt vielmehr Leib und Seele des Kunstwerkes in einem. Wenn die Form Größe hat, so heißt das: ihr Ausdruckswert — sagen wir, ihr *Gemütswert* ist Größe (wobei wir dann das Wort »Gemüt« der Sphäre kleinbürgerlicher Sentimentalität entheben). Um über das einzelne Kunstwerk zu einem Urteil zu gelangen, gibt es keinen anderen Weg als diesen, als den Weg der formalen Wertung.

Aber mit ihr kommen wir angesichts einer Stilgesamtheit nicht mehr aus, kommen wir also insbesondere angesichts der neuen Gesamterscheinung der Malerei nicht mehr aus, gerade weil sie ein Neues ist, das neue Maßstäbe und eine veränderte Orientierung fordert. Nicht als ob jetzt ein grund-

sätzlich anderer Weg geboten wäre, nein, nur ein tieferes Hinabsteigen, ein Vordringen zu den Wurzeln der Kunstform. Wir sind ja in der folgenden Lage: wir können nicht mehr den gewohnten Maßstab anwenden, wir stehen vor einer anderen Erscheinungsweise der allgemeinen Gesetzmäßigkeit künstlerischer Formung; wir müssen also erst diese besondere neue Erscheinungsweise verstehen lernen, ehe wir innerhalb ihrer Sphäre, auf ihrem Boden eine formale Wertung einzelner Werke vollziehen können. Und dieses Verstehen ergibt sich nur aus jenem Hinabsteigen zu den Wurzeln der Form. Wir müssen uns also fragen, welches der geistige Sinn des Kunstschaffens überhaupt ist, und wir müssen dann zu erkennen suchen, welche besonderen Tendenzen, welchen besonderen, gleichsam metaphysischen Willen dieser geistige Sinn heute angenommen hat; wir müssen, mit anderen Worten, erkennen, wie der allgemeine geistige Sinn des Kunstschaffens sich zu einem besonderen Zeitgeist bestimmt, und wie er als dieser eine besondere Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Formung, d. h. einen besonderen Stil erwirkt. Erst die Erkenntnis des besonderen Stilgesetzes ermöglicht es uns dann, in und mit der Form des einzelnen Werkes seine Seele zu erfassen und zu urteilen.

Wir werden, da es sich um eine geschichtliche Entwicklung handelt, nicht fehlgehen, wenn wir an den Impressionismus anknüpfen. Entweder fügt sich — wie schon einmal gesagt wurde — die neue Erscheinungsweise der alten als eine notwendige Ergänzung an, oder wir begreifen sie als eine Gegensetzung zu ihr.

* * *

Welches ist denn nun der allgemeine geistige Sinn des Kunstschaffens? Er läßt sich auf mancherlei Weise sagen, je nach der Stelle, von der aus ich an diese Frage herantrete. Er läßt sich bestimmen durch seine Beziehung zur Religion oder durch seine Beziehung zum Gemüt (im Kantischen Sinne) oder durch seine Beziehung zur gewöhnlichen Erscheinungsform der Gegenstände, d. h. zu ihrer »natürlichen« Form oder kurzweg zur »Natur«. Meist greifen dann diese verschiedenen Bestimmungen an einem Punkte ineinander, da ja dieselbe Sache nur von verschiedenen Seiten her betrachtet wird. Unser Ziel führt mich zu einer Bestimmung, die ich einfach als eine Behauptung aufstelle; der Leser wird sich prüfen müssen, ob er mit mir darin übereinstimmen kann.

Es ist die Aufgabe der Kunst, einen Gegenstand aus seiner gewöhnlichen Vereinzelung herauszuheben und ihn in seiner Beziehung zum Weltganzen, d. h. ihn als eine Erscheinung der Einheit des Ganzen darzustellen.

Manches an dieser Bestimmung ist zu erklären, damit sie in ihrem Inhalte und ihren Folgen verständlich werde. Kunst bedeutet darin jede Kunst, und Gegenstand bedeutet darin nicht nur das einzelne Ding der äußeren Natur, sondern jeden Vorstellungsinhalt des Bewußtseins überhaupt oder eine Mannigfaltigkeit solcher Vorstellungsinhalte, wie sie als ein fortlaufender Einheitszusammenhang das gewöhnliche Erleben ausmachen. In diesem Erleben erfüllen die Gegenstände das Bewußtsein; sie kommen und gehen und tauchen wieder in der Erinnerung auf, und jeder ist uns dargeboten ohne unser Zutun, er ist uns gegeben als ein Daseiendes, als ein einzelner, der für sich und als dieser einzelne erscheint; und der Zu-

sammenhang, der zwischen den Gegenständen gestiftet ist, ist nur ein Zusammenhang von isolierten Einzelheiten, von besonderen Einzelgestalten, die keine Beziehung zum Ganzen der Welt aufweisen, aus dem sie entspringen, keine Beziehung zu ihrem Ursprung. Dieser Vereinzelung enthebt der Künstler die Gegenstände, indem er sie in ihre Beziehung zum Ganzen der Welt setzt, indem er ihren Ursprung aus der Einheit des Ganzen an ihnen offenbart. Jedes wahre Kunstwerk stellt eine Gegenständlichkeit als das Symbol der Weltidee dar. Solche Darstellung bedeutet als die allgemeine Aufgabe der Kunst deren ethische Funktion und ihren ethischen Wert. Sie bedeutet die Erhebung des Gemütes über die Sphäre des gewöhnlichen, subjektiven Erlebens zur Sphäre des Weltgeistes.

Aber sehen wir denn in dem Kunstwerk die Weltidee dargestellt? Ist nicht vielmehr das Kunstwerk der alte Gegenstand, nur mit den Mitteln der besonderen Kunst umgeformt? Hier entspringt das Geheimnis des Gesetzes künstlerischer Formung. Die Form ist es, die zum Ausdruck wird; die Form ist es, die uns den Gegenstand in seiner wunderbaren Erhöhung anzuschauen ermöglicht; die Form steht im Dienste solcher Erhöhung und vollzieht sie, indem sie von ihr das Gesetz empfängt. Auch im gewöhnlichen Erleben hat der Gegenstand eine bestimmte Form, die aber nicht das Gesetz der Kunstform erfüllt. Auch im gewöhnlichen Erleben ist uns der Gegenstand, so wie er im Bewußtsein erscheint, geformt in Raum und Zeit zu einer bestimmten Gestalt; und auch hier ist es gerade diese Form, ist es die besondere Zuordnung von Raum und Zeit, welche den Gegenstand als einen nur-einzelnen dem Bewußtsein gibt. Der Künstler unterwirft den Gegenstand einer besonderen Formung, die

ihr eigenes, allgemeines Gesetz hat; er wandelt die gewöhnliche Form um zur Kunstform, und kraft dieser neuen Form stellt sich jetzt der Gegenstand als ein Symbol der Weltidee dar.

Es würde zu weit führen, wollten wir die Beziehung der gewöhnlichen Form und der Kunstform erörtern oder auch das Wesen der Kunstform begründen. Nur eines soll erwähnt sein, damit die bisherige Anwendung des Wortes »Gesetz der Kunstform« eine zureichende Aufklärung gewinne. Es ist allgemein üblich, zu sagen, daß ein Kunstwerk den Charakter eines Organismus habe; und das ist tatsächlich der genaue Ausdruck für die Gesetzmäßigkeit der Kunstform. Die einzelnen Teile des Gegenstandes oder der Mannigfaltigkeit von Gegenständen werden in der künstlerischen Formung zu wahren Gliedern, d. h. sie werden alle in einen notwendigen Bezug zum Ganzen des Werkes als einer Einheit gesetzt. Es ist insbesondere die Beziehung der Raumordnung zu ihrer zeitlichen Erfassung, welche im Kunstwerk die Formeinheit, den Organismus erzeugt. So läßt sich denn allgemein das Gesetz der Kunstformung bezeichnen als das Gesetz der melodisch-rhythmischen Organisierung.

Auf diese Verhältnisse mußte hier deshalb eingegangen werden, weil uns gerade die in Frage stehenden Kunstwerke an das Problem weisen, in welcher Beziehung die »natürliche« Form des Gegenstandes zur Kunstform stehe. Picasso vor allem verlangt hier eine klare Entscheidung des Problems; er wird uns dazu drängen, unsere bisherige Erörterung noch zu vertiefen.

Es ist aber mit der geistigen Bedeutung des Kunstwerkes und mit der Formgesetzmäßigkeit, in welcher sie sich darstellt, noch ein drittes, für uns wichtiges Moment verbunden.

Das ist die Art des seelischen Verhaltens, in welchem der Künstler sein Werk schafft und der Betrachter es genießt; das ist also, mit einem Wort, das Kunsterlebnis. In dem gewöhnlichen seelischen Verhalten hat der Mensch die Gegenstände, d. h. seine Bewußtseinsinhalte, als von ihm selber getrennte, fremde sich gegenüber. Im künstlerischen Schaffen dagegen erlebt er die Gegenstände in unmittelbarer Einheit, ja in Identität mit sich selber: er schafft sich selber gleichsam zu dem Kunstwerk um, er erlebt sich selber als dieses Kunstwerk, das mit ihm eins und identisch ist. Und analog kann auch nur der Betrachter dadurch zum ästhetischen Erleben kommen, daß er sich in das Kunstwerk einfühlt, daß er sich darein versenkt und darin auf- und untergeht, und daß er in dieser Versenkung die Kunstform nachschafft.

Wieder ist es die Form, die hier entscheidend wirkt, und deren Gesetz das Mittel eines solchen Verhaltens ist. So wie im gewöhnlichen Erleben der Mensch seinen eigenen Leib in Einheit und Identität mit sich selber erfaßt, so wie erst diese Einheit den Organismus Mensch ausmacht und sein Formgesetz die Einheitsbeziehung aller Glieder zum Ganzen ist, so wird das Kunstwerk für den Künstler und für den Betrachter gleichsam der Leib, zu dem er sich begrenzt, der mit ihm identisch wird, und mit dem er in dieser Einheit einen Organismus ausmacht. Darum ist das Formgesetz des Kunstwerkes dasjenige des Organismus überhaupt: die Einheitsbeziehung aller Glieder zum Ganzen.

So ist also das Kunstwerk nur das Resultat eines besonderen seelischen Verhaltens, und der Erlebniswert dieses Verhaltens ist natürlich auch ein besonderer. Der schaffende Künstler ist nicht mehr das Subjekt, das Individuum, dem die Gegen-

stände als Objekte bloß gegeben sind, er ist vielmehr der die Gegenstände wahrhaft schaffende Geist; in ihm als dem allgemeinen Geist erscheinen nun die Gegenstände in ihrer Beziehung zum Ursprung, sie werden offenbar als die Auswirkungen des schöpferischen Weltgeistes, und sie werden so zu Symbolen der Weltidee.

In dem künstlerischen Schaffen, in dem produzierenden Akte wird der Mensch zur Persönlichkeit. Als eine solche repräsentiert er in einer endlichen Art den Weltgeist selber. Die Endlichkeit besteht darin, daß der schöpferische Akt an die Gegenständlichkeit gebunden ist, daß der Künstler nur die Einzelform schaffen kann, daß sich also jener Akt zu einem besonderen Kunstwerk begrenzen muß. Die Bindung an das individuelle Bewußtsein also ist jene Endlichkeit der Offenbarung des Weltgeistes.

Die Persönlichkeit ist somit der Weltgeist in seiner Einheit mit dem individuellen Menschen und zugleich in der Gebundenheit an ihn. Das Gesetz der Persönlichkeit ist die Einheit zweier gegensätzlicher Momente, die Einheit in dem Gegensatz von Individuum und Weltidee. Diese Einheit aus dem Gegensatz zu verwirklichen, das ist die Aufgabe der Persönlichkeit, welche sich allgemein im Kulturschaffen vollzieht. In dem geschichtlichen Verlauf einer Kulturentwicklung und in der Abfolge der Kulturperioden besteht die aufgegebene Verwirklichung; und das bedeutet für die Kunst Stilentwicklung und Abfolge der Stilperioden.

Ohne weitere Begründung sei hier gesagt, daß die Persönlichkeit zugleich Zeitgeist bedeutet, daß also die vielen Künstlerpersönlichkeiten einer Epoche zu einer Artgemeinschaft gehören. In jeder Zeit, welche eine kulturelle Einheit ausmacht, und welche künstlerisch eine Stilperiode bildet, drückt die

Persönlichkeit ein bestimmtes Einheitsverhältnis des Menschen zur Weltidee, zum Weltgeiste aus. Es ist das Thema der Geschichte, daß sich der Weltgeist in gesetzmäßig veränderlicher Art in den Menschen der verschiedenen Epochen offenbart, indem jede Epoche so durch einen Persönlichkeitstypus charakterisiert ist. Der Persönlichkeitstypus, als eine besondere Zeitform der Einheit von Mensch und Weltidee, soll sich also selber darstellen; er soll sich als eine eigene Kulturform verwirklichen, er soll sich insbesondere zu einer Gesamtheit von Kunstwerken als einer Symbolik seiner selber entäußern. Jede Epoche hat ein bestimmtes Verhältnis des Menschen zur Weltidee, und das bedeutet zugleich, jede hat künstlerisch einen eigenen Stil: das allgemeine Gesetz der Kunstformung äußert sich immer nur als ein besonderes Stilgesetz.

* * *

So wären wir nun vorbereitet, an die Untersuchung unserer eigentlichen Frage heranzutreten. Der Gang ist uns jetzt klar vorgeschrieben, er ist dieser: wir haben die Beziehung des modernen Menschen zur Weltidee, oder mit anderen Worten, wir haben den modernen Persönlichkeitstypus festzustellen; er ist die eigentliche Grundlage der modernen Kultur. Wir haben alsdann zu erkennen, wie aus dieser modernen Persönlichkeitsart der Impressionismus erwächst — in der Malerei; die anderen Künste stehen ja hier nicht in Frage, wenn sie auch der gleichen Gesetzmäßigkeit unterliegen. Da muß es sich dann drittens entscheiden, ob dieser Impressionismus schon den Anspruch eines ausgebildeten Stilgesetzes erheben kann, ob er schon der vollendete künstlerische Ausdruck der modernen Persönlichkeit heißen kann.

Ich will es als das eigentliche Thema begründen, daß die neuen malerischen Erscheinungen die Fortsetzung des bisherigen Impressionismus sind, daß sie ihn ihrer Absicht, ihrem Ziele nach erheben wollen zum Zeitstil, und daß sie für dieses höchste Ziel eine bestimmte, begrenzte Leistung darstellen. Um es schon im einzelnen vorweg zu sagen: die neue Malerei ist der romantische Gegenwurf zu dem bisherigen Naturalismus; sie ist die Romantik der modernen Kunst, und hierin liegt für die Stilbildung überhaupt sowohl ihre Leistung wie ihre Begrenzung. Als der bloße Gegenwurf zum Impressionismus ist sie ebenso einseitig wie dieser; die Verknüpfung, die Synthese beider wäre als das eigentliche Ziel eine moderne Klassizität. Aber ich betone hierbei sofort auf das nachdrücklichste: die entwicklungsgeschichtliche Feststellung einer Einseitigkeit ist kein Werturteil, besagt nichts über Vollkommenheit oder Unvollkommenheit des einzelnen Werkes; Einseitigkeit heißt hier nichts als stilgeschichtliche Stellung, sie ist es nur aus dem Gesichtspunkt des Entwicklungsschemas, an welches das Begreifen gewiesen ist, welches dem Begreifen das methodische Mittel bedeutet.



II. Der Impressionismus und seine stilgeschichtliche Funktion.



Es gilt, den modernen Persönlichkeitstypus oder, was dasselbe ist, die moderne Beziehung von Mensch und Weltidee festzustellen — denn Persönlichkeit ist der Mensch, insofern er sich in seiner Beziehung zum Ganzen der Welt betätigt. Dies Verhältnis des Menschen zum Weltganzen ist der geschichtlichen Entwicklung unterworfen. Während im Mittelalter und auch noch grundsätzlich in der Kultur der Renaissance der für den Menschen jenseitige oder transzendente Gott die höchste Einheitsidee ausmachte, ändert sich seit den Zeiten Kants diese Anschauung. Gott wird seiner Transzendenz enthoben, er wird zu dem der Erscheinungswelt innewohnenden Weltgeist; der transzendente wird zu einem immanenten Gott. Der Pantheismus bestimmt von da an grundsätzlich das Verhältnis des Menschen zur Weltidee, die ganze von Kant begründete Kultur des Idealismus fließt aus der pantheistischen Haltung: nicht nur die großen philosophischen Systeme Fichtes, Schellings und Hegels haben die Wesenseinheit von Mensch und Weltgeist zur Voraussetzung, auch die Kunst, die Dichtung der Romantiker sowohl, wie diejenige Goethes und Schillers, und wie die Bildnerei und die Musik, sind auf derselben Grundlage erwachsen. Und in der Moderne ist das keineswegs anders geworden; wie für die idealistische Kultur um 1800, so ist auch für die Kultur um 1900 die Wesenseinheit von Mensch und Weltganzem die fundamentale Anschauungsweise, welche alle Persönlichkeitsbetätigung, d. h. alles Kulturschaffen gebiert.

Aber: der Pantheismus ist nur das beiden Perioden Gemeinsame, die verschiedene Form dagegen, in der er bestimmt ist, das die Perioden Trennende. Die Feststellung der unterscheidenden Merkmale und der Vergleich wird uns erst den modernen Persönlichkeitstypus kennen lehren.

Der vergangene Idealismus faßte die Weltidee, den Weltgeist gleichsam nach dem Muster des Menschen, des Subjekts: das Weltall war ihm ein überhöhtes oder, wie Fichte es nannte, ein absolutes Ich, ein ins Unendliche gesteigertes Ich. Der Weltgeist war die ihrer Endlichkeit entkleidete Vernunft des Menschen selber. Der Pantheismus erschien subjektivistisch gewandt: das Ich blieb der Zentralpunkt der Weltanschauung, die geistige Konstitution des Ich galt als die Konstitution der Welt überhaupt. So war also das bestimmende Verhältnis des Menschen zur Welt dasjenige des endlichen zum unendlichen Ich. Ein absoluter Individualismus war die philosophische und ethische Basis, auf welcher sich die künstlerische Kultur erhob, und welche sie zum Ausdruck brachte. Die Folge war der Idealismus als Stilgesetz: die Idealisierung der gesamten Erscheinungen aus der Endlichkeit zu einer sie steigernden Form, ihre Typisierung aus der Vereinzelung zur reineren Allgemeinheit der vom Menschengeiste gebildeten Ideen; die Welt der Erscheinungen wurde von dem Künstler gleichsam in das eigene Ich hineingenommen und nach dem Muster des Ich gestaltet, idealisiert; der Mensch selber und die Menschheit wurden Quell- und Mittelpunkt aller Formung. Der letzte Sinn der Kunst war der idealisierte, der edle und schöne Mensch, und die ganze Umwelt des Menschen, die Natur, gewann nur künstlerischen Wert vermöge und in einer Personifikation. Es ist kein Zufall, daß die damalige Produktion in dem

Griechentum ihr Vorbild fand: hier war ein ähnlicher Wille gestaltet; auch hier war grundsätzlich der Mensch der Gegenstand des Schaffens. Wenn uns heute Goethes Faust das zusammenfassende Werk der ganzen Periode bedeutet, so kann uns diese Dichtung auch lehren, daß damals die Erhöhung des Menschen zum All selber das unendliche Ideal der Kultur war.

Da tritt nun in der Moderne, und zwar schon durch den naturwissenschaftlich-materialistischen Rückschlag, eine Wendung ein. Zwar, die Wesenseinheit von Mensch und Welt bleibt die Grundbehauptung; aber der Mensch wird nun nur noch als ein integrierender Bestandteil eines umfassenderen Ganzen gefühlt. Der Pantheismus ist objektivistisch gewandt: das All ist nicht mehr ein ins Unendliche gesteigertes Ich, es ist vielmehr ein dem Ich auch der Form nach Übergeordnetes; der Mensch ist nur ein Glied in einer Entwicklung, die über ihn hinaus will: so hat er sich dem Ganzen einzufügen, von dem er nur eine Teilerscheinung bildet; er hat als seine ethische Aufgabe nicht die Steigerung seiner selber, sondern die Überwindung seiner selber zugunsten einer höheren Idee des Ganzen. Ein relativer Individualismus ist an die Stelle des absoluten getreten, und der moderne Persönlichkeitstypus ist gekennzeichnet durch die Erfassung der Weltidee als eines unmittelbar übergeordneten, den Menschen in sich einschließenden und aufhebenden geistigen Ganzen.

Versuchen wir, uns diese »Aufhebung« des Ich im Weltganzen klarzumachen, so werden wir dadurch den Boden für die Erkenntnis des modernen Stilgesetzes gewinnen. Die Aufhebung ist zugleich eine Aufbewahrung des Ich als des Geistes in seiner übergeordneten Form: das Ich strömt gleich-

sam ein in das All und geht darin unter wie in seiner Erfüllung. So vollzieht sich in der Weltanschauung die Umkehr des Idealismus; nicht mehr das Ich ist ihr Zentralpunkt, sondern die Gesamtheit der Erscheinungen, die jetzt ein objektiver Geisteszusammenhang ist. Hier wie dort bietet sich die Wesenseinheit von Mensch und Welt als die Grundbehauptung und die Basis des Kulturschaffens an; aber die Aufgabe ist umgewandt: nicht soll die Gesamtheit der Erscheinungen durch die Hineinnahme in das Ich vergeistigt werden, sondern umgekehrt, sie selber soll sich vermöge der Aufhebung des Ich als objektiven Geist offenbaren.

Damit aber ist der Standpunkt des modernen gegen den idealistischen Künstler verkehrt: der moderne stellt sich gleichsam in die objektive Gegenständlichkeit als in sein Zentrum. Es ist zu bedenken, daß die Weltanschauung für den kulturschaffenden Menschen die zu verwirklichende Aufgabe ist; in der Erscheinung, in der »natürlichen« Gegenständlichkeit hat er die Weltidee zu symbolisieren. Und also wird es die Aufgabe des modernen Künstlers, in der »natürlichen« Gegenständlichkeit als solcher das geistige Wesen zu offenbaren, indem er das Ich als das geistige Prinzip in ihr »aufhebt«. Der Ausgangspunkt und der Standort bleibt für ihn im Gegensatz zum Idealismus die objektive Erscheinungswelt. Und wo er den Menschen selber darstellt, da wird auch er ihm nur zu einem Teil des objektiven Ganzen; in diesem Sinne ist ihm der Mensch seiner früheren Würde enthoben.

So läßt es sich denn als das Prinzip der neuen Stilgesetzlichkeit bezeichnen, die Welt der Erscheinungen als diejenige des objektiven Weltgeistes zu gestalten, als eine objektive geistige Einheit, in welche der Mensch als ein Glied mit

eingeht. Die Vergeistigung der Welt in solchem objektiven, überpersönlichen Sinne, das ist die unserer Zeit gestellte Stilaufgabe*).

* * *

Die angegebene Form des Persönlichkeitstypus ist für unsere Zeit ebensowohl der vorhandene immanente Kulturwille, der ihre Bewußtseinsdisposition ausdrückt, als auch das noch zu verwirklichende Endziel ihrer kulturellen Selbstdarstellung. Nirgends ist hier ein Abschluß erreicht, weder in der Religion noch in der Philosophie oder der Kunst; aber allenthalben läßt sich die zielgerechte Arbeit feststellen, und was bisher getan wurde, entspricht unverkennbar jener Form des Kulturwillens. Es ist dabei nicht überraschend, daß gerade die Malerei allem anderen Schaffen voraus die Führung übernommen hat, so daß sie an Konsequenz und Breite der Entwicklung sowie an Größe der Leistungen die anderen Künste überragt: der Zug zur Objektivierung, die Vorherrschaft der ich-jenseitigen »Natur« in der Weltanschauung sind den eigenen Mitteln und Zielen der Malerei — der ja die Organisierung eines äußeren Raumes geboten ist — besonders angemessen; daher kann sich der moderne Persönlichkeitstypus in ihr am leichtesten aussprechen, so wie in der idealistischen Zeit die Dichtung und in zweiter Linie die Musik der Vorherrschaft des Ich ent-

---

*) Anmerkung. Ich habe die Verhältnisse der Weltanschauung, die ich hier nur andeuten konnte, und ihre Folgen für die Stilbildung in einer Schrift »Neuromantik« näher ausgeführt. In bezug auf den modernen Persönlichkeitstypus und ebenso in bezug auf den noch zu behandelnden malerischen Impressionismus hoffe ich aber doch, daß die vorliegende Schrift eine Ergänzung und Verbesserung des dort Geäußerten enthält.

gegenkamen, während damals die bildenden Künste fast verkümmerten.

Der malerische Impressionismus erhielt seinen Namen aus einem Umstande, der lediglich die Folgeerscheinung eines tieferliegenden und weiterreichenden Zieles war. Er wollte nicht mehr wie die frühere Kunst einen einzelnen, festen Gegenstand oder eine Mannigfaltigkeit fester Gegenstände gestalten, was nur durch die Verbindung der augenblicklichen Wahrnehmungsbilder mit Erinnerungsvorstellungen oder durch die letzteren allein möglich war; er richtete vielmehr sein Bestreben darauf, ein unmittelbares Wahrnehmungsbild, einen objektiven Augenblickseindruck, eine dem Auge momentan dargebotene Impression zum Bilde zu machen. Aber dieser Wille zur bloßen Impression war nur die Folge einer veränderten Anschauungsweise, er war die Folge des neuen objektivistischen Lebensgefühls, und er bedeutete zunächst nur die Reaktion auf den früheren Subjektivismus. Damit, d. h. mit der Gegensetzung gegen die Vorherrschaft des Ich, gegen den absoluten Individualismus, und mit der Eroberung der neuen objektiven Anschauungselemente ist die stilgeschichtliche Bedeutung des Impressionismus umschrieben, und damit ist zugleich seine ganze ethische und technische Erscheinungsweise in allen ihren Teilen bestimmt. Wir wollen das ins einzelne verfolgen, um auf diese Weise zu erkennen, daß tatsächlich der Impressionismus den modernen Persönlichkeitstypus zu seinem Wurzelboden hat, daß er also jenes von uns bestimmte Kulturziel verfolgt, und bis zu welchem Punkte des vorgeschriebenen Weges er da zu gelangen vermochte.

Der exzeptionelle Wert, welcher der gesamten neuen Malerei zukommt, liegt darin, daß ihre objektivistische An-

schauungsweise nicht nur dem Idealismus entgegentrat, sondern daß sie überhaupt eine jahrhundertelange Tradition der malerischen Ziele zu durchbrechen hatte. Denn die Vorherrschaft des Ich in der Weltanschauung mit all ihren Folgen für die Art des künstlerischen Sehens ist schon das bestimmende Element der Renaissance, und sie ist es bis auf unsere Tage geblieben, so daß tatsächlich der modernen Kunst eine vollständig neue stilistische Problemstellung gegeben war. Die bildende Kunst der Renaissance nahm den Menschen und sie nahm die Dinge der Außenwelt als fest umrissene und für sich bestehende Einzelwesen und Einzelgegenstände; als solche wurden sie ihr zur Grundlage der Stilisierung, die Kunstform behielt die Einzelform der Gegenstände in ihrer ganzen unorganischen und organischen Mannigfaltigkeit als das gegebene Naturelement ihres eigenen Aufbaues. Die Naturform eines dargestellten Gegenstandes wurde in der Weise in der Kunstform aufgehoben, daß der Gegenstand seine Naturbedeutung als eines Einzelwesens behielt. Und bei aller Stilwandlung blieb diese Beziehung von Kunstform und Gegenstand gewahrt bis zum Beginn der heutigen Malerei. Selbst bei Rembrandt, der doch in einer äußersten Weise Licht und Dunkelheit dazu benutzte, um das gemalte Objekt seiner plastischen Gegenständlichkeit zu entkleiden, blieben die Gegenstände dennoch in ihrer ideellen und natürlichen Bedeutung als einzelne bestehen. Und wenn später der Idealismus die Objekte aus ihrer natürlichen Vereinzelung zu ideellen Gestalten umformte, so waren auch diese für sich bestehende Individuen. Die Zentralstellung des Ich führte für die Gestaltung des Menschen sowohl als für diejenige der Außenweltdinge zum Individualstil überhaupt. Es kann natürlich hier nicht die Formentechnik verfolgt werden, in

welcher sich diese besondere Anschauungsweise entlud; die ist so mannigfaltig, wie die ganze Stilgeschichte selber es seit der Renaissance war. Aber ganz allgemein sei doch darauf hingewiesen, daß infolge der Individualtendenz die Formen der Lebewesen, insbesondere des Menschen in ihrem funktionalen organischen Werte in das Kunstwerk mit eingingen und bewahrt blieben, und daß außerdem die Mechanik des unorganischen und organischen Geschehens Formelemente des Bildes lieferte und insbesondere die Ausbildung der Raumperspektive bestimmte, wodurch das dargestellte Raumbild aus der statischen und dynamischen Konfiguration der zusammengefügten Einzelobjekte hervorging.

Mit dieser ganzen Tradition hatte der Impressionismus vermöge der neuen objektivistischen Anschauungsweise zu brechen, und er tat es mit einer Entschlossenheit und Konsequenz, die sein dauerndes Verdienst bleiben werden. Die Überwindung der konventionellen Darstellungsmethode, die nur allmählich vor sich ging und den ganzen Weg von Courbet bis zu Monet und Liebermann in Anspruch nahm, bedeutete natürlich zugleich die Eroberung des neuen objektivistischen Standpunktes vermittels einer entsprechenden neuen Technik. Es ist das Anfangsstadium einer jeden Stilentwicklung, d. h. also ihre naturalistische Phase, die in solcher Weise den Boden für die veränderte Anschauungsweise gewinnt. Für den Impressionismus bedeutete das die Aufhebung des individuellen Gegenstandes als der künstlerischen Formgrundlage, es bedeutete die Auflösung dieser Gegenständlichkeit in einer objektiven Organisation des ganzen Bildraumes, so daß nun das Bild den Charakter eines ichjenseitigen, rein objektiven Außenweltausschnittes erhielt. Es ist wichtig, zu erkennen, daß damit dem Impressionismus

jenes letzte Ziel der Stilbildung, die Vergeistigung der Erscheinungswelt, noch keineswegs gegeben sein konnte; lediglich die Umkehr des individualistischen Standpunktes zum objektivistischen war seine Aufgabe.

Hierzu gewann nun die Malerei das Licht als das die Bildeinheit schaffende Medium: sie ließ das natürliche, parallel einfallende Sonnenlicht den ganzen Bildraum durchdringen. In ihm konnte sie alle Gegenständlichkeit auflösen und zu rein malerischen Werten dieser Lichteinheit machen. Selbstverständlich blieb auch dabei die Gegenständlichkeit die ursprüngliche Naturgrundlage der Kunstform; aber ihr Individualwert erschien aufgehoben in dem eigentlichen Material der Form, in dem vom Lichte erfüllten Raum; die Gegenstände behielten nur noch einen Wert als Lichtmassen von besonderer Qualität. Die den Raum aufbauende mechanische Konfiguration der Gegenstände wurde zum bloß sekundären Werte, oder sie fiel ganz fort: der Raum wurde grundsätzlich als Lichtraum, gleichsam um seiner selber willen gemalt.

Zu dieser auflösenden Unterordnung des Gegenständlichen im Bilde gehörte es dann auch, daß nichts von den Gegenständen in die Kunstform hineingelangte, was schon eine Verarbeitung der Wahrnehmung durch den Menschen voraussetzte, also nichts von Erinnerungsvorstellungen, nichts von jenen typischen Vorstellungsgestalten, welche noch der Idealismus benutzt hatte. Es galt, ganz ich-jenseitig zu sein, ganz objektiv zu sehen. Und also war die Malerei an das augenblickliche Wahrnehmungsbild gewiesen, an die Impression. Und dieser Tendenz, in der sich die neue Anschauungsweise offenbarte, entsprach das technische Mittel: wenn der Maler das beständig flutende und wechselnde

Sonnenlicht malen wollte, so mußte er notwendig Momentmaler sein; er wurde Impressionist.

Da es sich hier nur um das Prinzipielle handelt, so sollen die Einzelheiten dieser technischen Entfaltung nicht erörtert werden. Besonders charakteristisch ist es, daß der Impressionismus wesentlich Landschaftsmalerei war. Darin zeigt sich wiederum die Übereinstimmung der formalen Gesetzlichkeit mit der persönlichen Anschauungsweise. Wennschon die besondere Lichttechnik den Maler an die Landschaft verwies, so lag doch in ihrer Bevorzugung zugleich die Verneinung des Individualwertes der Erscheinungen; diese gingen in der Landschaft auf als die nur komponierenden Teile des Ganzen. Die pantheistische Grundstimmung äußerte sich darin in einer naturalistischen Gebundenheit: der einheitliche Zusammenhang der bloß materiellen Natur war die Grundanschauung, welche hier zum künstlerischen Schaffen trieb. Anderseits aber liegt gerade darin auch der hohe Wert, der die Werke der Impressionisten in ihrer Gesamterscheinung, wie in einzelnen Leistungen auszeichnet.

Die materielle Gebundenheit der Malerei, welche die Folge ihrer objektivistischen Aufgabe war, erzeugte jene herbe Sachlichkeit, die ihre Bilder aufweisen, und welche insbesondere Liebermanns köstlicher Vorzug ist; sie erzeugte jene »Gemütlosigkeit«, über welche mancher deutsche Kleinbürger so bedeutsam zu weinen verstand, bis er endlich bei Hans Thoma getröstet wurde. Es mag genügen, zu sagen, daß dieser Zug des künstlerischen Schaffens eine Entwicklungsnotwendigkeit war, die Basis für eine zukünftige Erfüllung des Gemütes, welche dann sicherlich nicht die von jenen männlichen Tanten vermißte Rührseligkeit sein wird.

III. van Gogh und Cézanne.

3*



Von Anfang an war der Impressionismus ein hervorragend künstlerisches Prinzip, weil für ihn, wie gesagt, die pantheistische These ausgesprochen den eigentlichen Quellpunkt bildete und infolgedessen der Formungswille sich unmittelbar auf die Erhebung der Natur zur Symbolik der Weltidee richtete. Die ganze Technik ist ja hier von vornherein in allen ihren Teilen dazu bestimmt und geeignet, einen höheren Einheitszusammenhang der dargestellten Gegenstände zu schaffen; die Organisierung des Bildes zu einem Ganzen, zu einer in sich geschlossenen Raumvorstellung in eminentem Sinne ist der offenbare Zweck dieser Technik. Dadurch wird es begreiflich, daß hier schon in einer naturalistischen Phase der Stilbildung künstlerische Werte entstanden, welche auch dem Fortschritt der Anschauungsweise gegenüber standzuhalten vermögen, während es sonst das Schicksal naturalistischer Anfänge ist, sich in ihrer bloßen stilgeschichtlichen Bedeutung zu erschöpfen und als Kunstleistungen nachher nicht zu bestehen. Es geht hier dieser naturalistischen Malerei nicht so, wie es z. B. der neuen naturalistischen Dichtung erging, die nur wenige wahren Werte zu liefern vermochte. Auch darin macht sich wiederum die besondere Entsprechung zwischen den malerischen Zielen und dem modernen Kulturwillen geltend.

Anderseits ergab die naturalistische Gebundenheit dennoch die Begrenzung dieses Impressionismus. Da er in der Reaktion gegen die individualistische Auffassung lediglich den objektivistischen Standpunkt herzustellen hatte, so äußerte

sich die pantheistische Grundstimmung in der Erfassung des bloß materiellen Einheitszusammenhanges der Naturerscheinungen; eine eigentliche Vergeistigung dieses Zusammenhanges dagegen war dem Impressionismus versagt und mit seinen Mitteln in keiner Weise zu erreichen. Er konnte nicht in die Tiefe der Dinge gelangen, konnte nicht bis zu ihrer Seele, bis zu ihrem geistigen Ursprung vordringen; er gab nur ein farbiges Abbild der Erscheinungen, ein Bild ihrer bloßen Oberfläche mit all seiner sinnlichen Schönheit. Nur das farbige Licht verklärte gleichsam die äußere Erscheinung der Dinge zu einem schönen Spiegel des Ganzen, und allerdings hat hier die neue Malweise ihre glänzendsten Leistungen. Die Differenzierung der Farben wurde so sehr vollendet, daß niemals die Kunst die Wunder des Sonnenlichtes mit so virtuosem Können wiederzugeben verstanden hat.

In dem Pointillismus, wie er in der Ausstellung durch Cross und Signac bedeutsam vertreten ist, zog der Impressionismus die letzte Konsequenz seiner Absichten; gerade diese Malweise wirkt daher wie eine Bestätigung des vorhandenen Kunstwillens und seiner Erklärung. Indem sie die Auflösung des Gegenständlichen in den farbigen Lichtraum bis zur letzten Möglichkeit treibt und so wirklich nur noch ein Bild gibt, das nicht mehr im gegenständlichen Leben wurzelt, das nicht mehr wenigstens noch einen Hinweis auf die verborgenen Kräfte der Natur zurückläßt, hat sie zwar das Prinzip vollständig erfüllt, aber sie hat es erfüllt auf Kosten des eigentlichen ethischen Daseinsgehaltes. Dieser Pointillismus ist die volle Beschränkung auf die Schönheit des sinnlichen Reizes, auf die bloße Farbenimpression, und er repräsentiert damit ein malerisches Ästhetentum, das

nur noch den Vorzug eines feinnervigen und differenzierten Schönheitssinnes hat, der selbstverständlich als ein Kulturwert nicht zu verachten ist.

* * *

Wenn nun schon in dem Pointillismus die grundsätzliche Gleichwertigkeit alles im Bilde benutzten Gegenständlichen gesetzt ist, wie es in der Tat die objektivistisch-pantheistische Anschauungsweise des Impressionismus forderte, so war doch dieses Ergebnis auch in einer tieferen Art zu erreichen, in einer Art, welche von der Oberfläche der Erscheinungen zu den Kräften hinabstieg, in denen sie entspringen. Es ist van Gogh, der in solchem Sinne den Impressionismus zu Ende führte, zu einem wahrhaft großen und wahrhaft künstlerischen Ende. Seine Absicht ist, allgemein gesagt, damit umschrieben, daß er den Oberflächenzusammenhang der Natur, wie ihn der Impressionismus gab, vertiefen will zu einem lebendigen Kräftezusammenhang. Und diese Absicht hat er erreicht vermöge einer ungeheuren Energie und Potenz der Anschauung; seine Bilder sind mit einer solchen Stärke der unmittelbaren Konzeption geschaffen, daß sie wie lebendige Mächte den Betrachter ergreifen und sich untertan machen. Sie haben nicht die klassische Ruhe des in sich Gefestigten und Harmonischen; aber dafür haben sie das Wunderbare einer machtvollen Augenblicksvision, in der der Künstler die Sphäre der Endlichkeit durchbricht und die Tiefe des Ursprungs erfaßt.

Die Auflösung des Gegenständlichen im Bilde zur Offenbarung eines lebendigen Kräftezusammenhanges, der sich im Raum und durch den Raum hindurch auswirkt, das ist, wie gesagt, die Formel für den Kunstwillen van Goghs, und

sie ist die beste Erfüllung, welche der Impressionismus als solcher finden konnte. Die Grenze aber, welche ihm gezogen war, blieb auch grundsätzlich die Grenze van Goghs: der pantheistische Lebenszusammenhang galt auch hier als ein Zusammenhang materieller Kräfte, als der »Natur«-Zusammenhang in seiner objektiven Bedeutung und, was das Wesentliche ist, ohne jene Vergeistigung, welche den Kräftezusammenhang als die Auswirkung des Weltgeistes fassen könnte. So wird denn auch bei van Gogh der Raum gleichsam um seiner selber willen gemalt: er baut sich auf als ein dynamischer Organismus, in welchem die Gegenstände ihre gewöhnliche Individualbedeutung aufgegeben haben zugunsten ihrer räumlichen Kräftewirkung. Alle stilistisch ausgeprägten Landschaftsbilder van Goghs zeigen das auf den ersten Blick. Ich weise nur hin auf »Die Schlucht«, eine der besten Landschaften des Künstlers, auf die »Olivenernte« in ihren verschiedenen Ausführungen, auf die »Blühende Allee« und die »Pappeln«. Die Menschen und die Pflanzen und die »tote« Natur in ihnen allen wirken nur als die Exponenten der Raumdynamis, und sie fließen so unter Vernichtung ihrer gewöhnlichen Individualgestalten zusammen zu einer vollkommenen Einheit. Es gibt in ihnen keinen durch den Gegenstand bedingten und vorgeschriebenen Mittelpunkt, keinen Hauptinhalt neben dynamisch unwichtigeren Teilen; die Gegenstände sind in ihrer Bildfunktion zu vollständiger Gleichwertigkeit aufgehoben.

Weil der Künstler grundsätzlich die Anschauungsweise des Impressionisten hat, sind auch seine technischen Mittel von diesem hergeleitet. Das farbige Sonnenlicht ist ihm das die Bildeinheit schaffende Medium. Aber während bis dahin die Farben als die Differenzierung des Lichtes genommen

und daher vielfältig gebrochen wurden, machte sie van Gogh wieder zu einem primären Werte: sie wurden ihm zur eigentlichen Materie des Bildes, welche aus sich die darzustellende lebendige Kraft hergeben soll. Durch eine äußerste Steigerung ihrer Leuchtkraft und ihrer physiologischen Reizwirkung und durch die Reizsteigerung der Farbenverhältnisse wird das erreicht. Ebenso wird auch die Organisierung der Farbenfläche umgewandelt. Hier geben dem Impressionisten die Konturen der Gegenstände noch das Skelett des räumlichen Aufbaues; für van Gogh vermitteln die Gegenstände nur eine Differenzierung der Farbe. Die ganze Bildfläche aber wird durch regellos geschwungene Farbenzüge erzeugt und in sich gegliedert, durch breite Linien, welche sich gegenseitig drängen, welche zueinander laufen oder einander abstoßen, welche als Wellen lebendig durch den Raum fließen oder als Flammen, in Kräften geboren, emporschießen; durch Linien, welche in ihrer regellosen Fülle als Kreise in sich zurückzulaufen streben und damit das Kräftespiel des Ganzen gleichsam atomisieren. Es ist ein herrliches Schauspiel, in einer Landschaft so das Wunder eines unendlich vielfältigen Kräftezusammenhanges zu erleben.

An einem Gegensatzbeispiel läßt sich dieses letzte Ziel van Goghs gut veranschaulichen. Von manchem wird die »Eisenbahnbrücke« besonders hoch geschätzt, und es ist ein vortreffliches Bild; aber es ist gerade nicht für die letzte Absicht des Künstlers charakteristisch. Die Gegenstände sind hier nicht im äußersten Sinne zur Kräftesymbolik aufgehoben. Die Last der Brücke ist glänzend gewonnen, aber es bleibt eine dem Gegenstand als solchem anhängende Kraftäußerung. Und die räumliche Gestaltung wird wiederum durch die

Gegenständlichkeit selber bis zu einem gewissen Grade und in einer, dem gewöhnlichen Impressionismus angehörenden Weise erzeugt: als eine durch die Brücke gegebene Perspektive. Der Stil van Goghs aber verschmäht in seiner durchgebildeten Form derartige Mittel; er hat nicht die gewöhnliche Tiefenwirkung des Raumes, er ist ein ausgeprägter Flachstil.

Manchen Porträts des Künstlers gegenüber möchte man dazu kommen, die Landschaften geringer als diese zu achten. Man ist geneigt, »Die große Arleserin« für das schlechthin beste Bild zu erklären, und man steht vor der »Berceuse« wie vor einem Wunder. Das ist um so auffallender, als zunächst der impressionistischen Tendenz das Porträt nicht erreichbar scheint. Menschendarstellung verlangt mehr als die Gestaltung der Oberflächenerscheinung, und in der Tat steht der gewöhnliche Impressionismus, wo er sich rein äußert, den Ansprüchen des Porträts fremd gegenüber. Van Gogh jedoch gewann gerade aus seiner Anschauungsweise einen hervorragenden und ihm eigentümlichen Wert der Menschendarstellung. Er will in ihr keine Gestaltung der Persönlichkeit als eines individuellen Geistes, und er gibt sie nicht. Für ihn ist, getreu seiner allgemeinen Absicht, auch im Porträt der Mensch nur das Mittel, die Lebenssphäre zu bestimmen, welche in dem Bilde im ganzen herrschen soll als ein lebendiger Kräftezusammenhang. Er bleibt objektivistisch: die menschliche Lebenssphäre strömt über die Person in das Ganze des Bildes, so daß die Person darin als eine einzelne aufgehoben ist. Die Umgebung des dargestellten Menschen ist genau so wie dieser und, was wichtiger ist, mit ihm gleichwertig zu einem Ganzen organisiert. In der »Berceuse« wirken so Sessel und Fuß-

boden zusammen mit dem Kleide der Frau, und insbesondere findet das Gesicht seine vielfältige Fortsetzung in den Blumen und den Farben der Tapete. Nicht anders ist es in der »großen Arleserin«; nur daß hier noch für diesen Zweck vor allem anderen die eine Farbe des Hintergrundes das erstaunlich einfache und ebenso erstaunlich wirksame Mittel abgibt. »Der Schauspieler«, an und für sich eines der guten Porträts, erreicht hier doch nicht das Letzte; der Mensch bleibt da noch Individualtypus, und die Farbe des Hintergrundes vollzieht nicht den erstrebten Zusammenschluß zum Ganzen. Und gerade aus diesen Gründen bleibt der Wert des Bildes hinter den beiden anderen zurück.

Weil nun die Menschendarstellung für van Gogh nicht Selbstzweck ist, so haben seine Porträts auch einen eigentümlichen Sinn und unabhängig von ihrem Werte eine besondere Begrenzung. Es ist, wie gesagt, nicht die geistige Persönlichkeit, die er sucht; und so entbehrt die Lebenssphäre, die sie wiedergeben, der menschlich-geistigen Aktivität. Sie sind in diesem Sinne fast »charakterlos« zu nennen; sie geben eine passive Zuständlichkeit, eine solche des Leidens oder des unmittelbaren, oft nur vegetativen Daseins. Aber in dieser Begrenzung erreichen sie, gerade vermöge der Verallgemeinerung ins Menschenjenseitige, eine wundervolle Erhöhung des Einzeldaseins. Auch in den Porträts bleibt der objektive Kräftezusammenhang der lebendigen Natur das letzte Ziel dieses genialen Malers.

* * *

Cézanne steht seiner Absicht nach in deutlicher Übereinstimmung mit van Gogh. Aber Cézannes Persönlichkeit ist viel komplizierter als diejenige van Goghs; seine Ab-

sichten sind so umfangreich, daß sie weit über diesen hinaus schon zu den »Expressionisten« hinüberweisen. Dafür wirken allerdings bei ihm, der ein großer Künstler war, trotzdem die Absichten nur in einer keimhaften Verborgenheit, und seine Mittel sind keineswegs immer einwandfrei im Sinne der konsequenten Stilbildung. Van Gogh war ein eindeutiges Temperament voll unreflektierter Zielsicherheit — was natürlich nicht ausschließt, daß auch er nur durch vieles Versuchen zum Ziele gelangte, wie das gerade diese Ausstellung auf das schlagendste zeigt —, Cézanne dagegen war ein mit Bewußtsein Suchender; er w o l l t e über den Impressionismus hinaus, und da er hierzu die Mittel nicht so sehr aus einer Anschauungsweise schöpfte, welche seiner Persönlichkeit gleichsam ursprünglich mitgegeben war, als vielmehr durch die Zucht einer künstlerischen Klugheit und Bildung gewann, so entbehrt sein Werk des Charakters einer starken, organisch gewachsenen Unmittelbarkeit. Damit läßt es sich durchaus vereinigen, daß er ausgezeichnete Werke geschaffen hat. (Die Ausstellung gibt allerdings in dieser Hinsicht keinen auch nur annähernd richtigen Eindruck von ihm.)

Die Porträts insbesondere zeigen die Absichtgemeinschaft mit van Gogh. Hier sind schon alle jene Stilmittel angedeutet, welche dieser mit großer Energie herausstellte: die Flachmalerei sucht neben der Gewinnung perspektivischer Raumtiefe ihr Recht, die Konturen lösen sich schon bis zu einem gewissen Grade auf zu dynamischer Wirkung, der Hintergrund strebt nach Gleichwertigkeit mit dem Menschen, und die Farben drängen nach Hauptgeltung im Bilde. Sein spätes Selbstporträt und das Bildnis seiner Frau aus der Zeit um 1885 sowie ein »Männliches Bildnis« zeigen da das Äußerste, zu dem Cézanne gelangte. Im ganzen bleibt die Gestaltung

jedoch mit der impressionistischen Malweise enger verbunden, wie denn Cézanne überhaupt als ein Ergebnis des Impressionismus wirkt, das zugleich auf Vertiefung geht, während van Gogh in einem beschränkteren Sinne diese Tiefe selber an und für sich als eine neue Form darzubieten vermochte. Auch in den Landschaften Cézannes ist die Auflösung der gegenständlichen Individualform zu einem dynamischen Ganzen durchaus angestrebt; aber auch hier behalten die Farben noch ihre impressionistische Gebrochenheit, sie werden nicht zum selbständigen Exponenten der Bildwirkung.

Cézanne gelangte nicht zu der äußersten Konzentrierung auf die Farbe, weil, wie gesagt, seine Absichten weiter gingen als die van Goghs. Er strebte schon nach Vergeistigung und Monumentalität, und daher blieb ihm dasjenige, was van Gogh zu einem gewaltigen Werke ausbaute, ein nicht zum Ende geführtes Einzelstadium seines ganzen Weges. Auf der Suche nach den Mitteln vergeistigender Monumentalität fand er Greco, den so lange Verkannten, der, durch eine asketische Verinnerlichung, der Renaissancemalerei in ihrer barocken Phase eine bewunderungswürdige Tiefe geschenkt hatte, und der mit der neuen Malerei eine eigentümliche, in geistiger Verwandtschaft wurzelnde Gemeinsamkeit der Formen zeigt. Greco nutzte die kompositorischen Mittel der Renaissance aus zu einer romantischen Erhöhung der Menschengestaltung, zur Offenbarung der mystischen Vereinigung des Menschen mit dem absoluten Geist, mit Gott. Und diese romantische Steigerung der Kompositionsmittel einer früheren Epoche, welche allerdings ein mystisches Allgefühl vermitteln konnte, wandte jetzt Cézanne auf die impressionistische Technik und Anschauungs-

weise an, um diese in einer grundsätzlich gleichen Weise zur Mystik zu steigern. So entstanden herrliche Landschaften großen Stils, in denen Menschenleiber mit den Naturformen zur Monumentalität zusammengefügt sind, in denen die von der Renaissancekunst ausgebildeten Kompositionsschemata wie insbesondere das große Dreieck und die langen parallelen Vertikalen verwandt werden mit jener dynamisch-vergeistigenden Wirkung, welche Greco erzielt hatte. Nur das Bild »Baumbestandener Weg mit Durchblick auf Dächer« vermag auf der Ausstellung eine schwache Vorstellung davon zu geben, wie Cézanne bei solcher Stilisierung verfuhr.

Trotz aller Größe dieser Werke stellen sie doch entwicklungsgeschichtlich einen Kompromiß dar. Sie sind eine nicht organische Verbindung des Naturalismus mit jenen Mitteln der Erregung mystischer Stimmung, und nur die ursprünglich pantheistische Richtung des Impressionismus verbirgt die Gefahr, welche in solcher bloßen Verbindung gegensätzlicher Elemente liegt. Die Größe wird erzeugt auf Kosten des in mühsamer Arbeit errungenen objektivistischen Bodens. Die Übernahme fremder Stilformen, welche so oft schon in der Kunst gefahrbringend gewirkt hat — es sei nur an die englischen Präraffaeliten erinnert —, wurde hier nur durch die hohe Künstlerschaft des Malers unschädlich gemacht.

Aber sie ist doch eine immer wieder in die Logik des Kulturgeschehens eingehende Erscheinung: sie dient immer wieder als Ferment des Fortschritts. Das Übernommene selber fügt sich nicht dieser Logik ein, aber es bringt die geistige Absicht, in der es früher entstand, zum hellen Bewußtsein als eine neue Forderung der Stilbildung. Und in

dieser Beziehung ist vielleicht das vorhin genannte Bild Cézannes und manche andere kleine Landschaft dieser Ausstellung entwicklungsgeschichtlich bedeutsamer, als es seine großen Werke sind. Denn Cézanne selber wollte über jene bloße Hingabe an die romantische Sehnsucht, die seine stilisierten Kompositionen erzeugte, hinaus zur Synthese des Mystischen mit dem realen Grunde des Naturalismus; er selber wollte die bloß äußerliche Verbindung der beiden Elemente in eine organische Einheit umwandeln. So gelangte er, wieder in einer nur keimhaften Ausführung, zur Anschauungsweise der »Expressionisten«. Er löste die Formen des Gegenständlichen vollständig auf zur Organisierung einer fast reinen Raumgestalt; jene Dynamisierung des Raumes, welche van Gogh in seiner materiell gebundenen Weise vollzog, erstrebte er als eine rein geistige Lebensäußerung. Die Unterordnung der Farbenwerte unter ihre räumliche Funktion, unter ihren Wert für die Differenzierung des Raumganzen und damit eine Unterdrückung ihrer spezifischen sinnlichen Wirkung waren ihm hierzu das geeignete Mittel. Denn gerade die Farben als Materie hatten ja die Leistung sowohl als auch die materielle Gebundenheit van Goghs und der Impressionisten bestimmend zum Ausdruck gebracht. Abstrahiert man etwa in dem Bilde der Ausstellung »Feldhalde mit Buschwerk« von der sinnlichen Qualität der Farben, die ja an und für sich schon matt ist, so glaubt man überrascht eines jener Bilder Picassos zu sehen, welche gemeinhin als Rätselaufgaben betrachtet werden. So wenig, wie es Picasso darin gelungen ist, die Synthese von Vergeistigung und Naturalismus zu vollziehen, so wenig gelang es Cézanne. Aber ein Fortschritt ist hier wie dort getan: die Richtung auf die Objektivität ist wieder zurückgewonnen, die neue

Absicht des Schaffens hat wieder den von der Zeit vorgeschriebenen Boden gefunden.

So leitet Cézanne in mannigfacher Weise die Fortführung der Stilbildung über den Impressionismus hinaus ein, und so bestätigt sich, was anfangs über ihn gesagt wurde: er war eine komplizierte Künstlerpersönlichkeit, die in sich die Keime für eine über sie hinausgehende Entwicklung barg.

IV. Die Romantik der neuen Malerei.



Wenn es in einer Stilbildung die Sache ihrer ersten, naturalistischen Phase ist, in der Bekämpfung der Überlieferung das Material zu bereiten, an dem sich der neue Stil entfalten soll, die Basis also der neuen Anschauungsweise zu gewinnen, so liegt darin auch die Begrenzung eines solchen Naturalismus. In der Gegensetzung gegen die Formen, in denen die Konvention die Erlebnisse zu erfassen gewohnt ist, strebt die neue Anschauung nach der »Natur«; das aber heißt, sie sucht die ihr angemessene Sphäre der Erlebnisse zu gewinnen und so zu gestalten, wie sie ihrem bloßen unmittelbaren Dasein nach und ohne Beziehung auf die höchste Form der neuen Weltidee erscheinen. Die Einheit, die da der Künstler in seinem Werke symbolisiert, ist aus dem Gesichtspunkte des eigentlichen Zieles, also aus dem Gesichtspunkt jener Weltidee, nur gleichsam ein Surrogat: sie ist entweder nur die alte Form der Weltidee, zu der dann die dargestellte »Natur« im Widerstreite steht, oder sie ist die pessimistische Verneinung einer Weltidee, oder sie ist eine bloß formale, aus den Mitteln der Kunst gewonnene Einheit. In jedem Falle sind in bezug auf den Wert die naturalistischen Darstellungen nur Grenzformen des künstlerischen Schaffens. Der malerische Impressionismus war in einer verhältnismäßig glücklichen Lage: die pantheistische Grundanschauung fand in der materialistisch gefaßten Natureinheit eine den malerischen Mitteln sehr angemessene Gesamtidee, und van Gogh konnte daher auch dem Naturalismus hohe Kunstwerte abringen.

Es ist die typische Einseitigkeit des Naturalismus, in der Reaktion gegen die alte Weltanschauung das Religiös-Metaphysische, welches die eigentliche Würde der Weltidee ist, abzuweisen und die Erlebnisse, d. h. die Erscheinungen der Welt, nur als »Natur« zu nehmen. Das Ziel der Kulturentwicklung aber ist gerade die Darstellung der Erscheinungswelt, die Gestaltung der Erlebnisse und des Lebens unter dem Gesichtspunkt und der Norm der metaphysischen Weltidee. Und so folgt denn auf den Naturalismus in einer Stilbildung stets die positive Gewinnung des Religiös-Metaphysischen. Und sie erfolgt wiederum als eine Einseitigkeit, als der bloße Gegenwurf zum Naturalismus, vermöge eines mystisch-romantischen Strebens nach der Weltidee selber in ihrer Vereinzelung. Es ist die romantische Phase der Stilbildung, welche die gesetzmäßigen Formen und den Wert der individuellen Erscheinungen zu durchbrechen strebt und sie auflöst zu einem unmittelbaren Erfassen, zur Intuition des Unendlichen, welche jenseits und unter Vernachlässigung der Logik des Einzelgeschehens zu seinem unendlichen Grunde vorzudringen sucht. Das mystisch-ekstatische Schweifen und die zum Monumental-Allgemeinen drängende Form, die chaotische Steigerung der Gefühle, das sind die Kennzeichen der Romantik, welche aller klassischen Harmonie zum Trotz insbesondere in den Werken der Kunst eine gewaltige Stärke des Lebensausdrucks zu erzeugen pflegt. Und gerade die Romantik ist es, welche, vermöge ihrer Versenkung in das Metaphysisch-Reale der Welt, in der Kunst die neue Stilisierung gewinnt und isoliert herausstellt. Denn diese neuen Stilformen wirken hier nicht in einer innigen Verschmelzung mit den gegenständlichen Einzelerscheinungen des Lebens, sie unterdrücken vielmehr den individuellen Wert,

und sie weisen damit aus der Wirklichkeitsfülle der Natur hinaus zu einer abstrakteren Allgemeinheit.

So bleibt denn für die Vollendung der Stilbildung noch eine dritte, die klassische Phase notwendig. Sie ist der Zusammenschluß der beiden ersten Phasen, ihre Synthese. Sie ist jene in der Romantik vermißte Gleichsetzung des Individualprinzips und der Weltidee; sie ist die Harmonie, welche hier gestiftet wird, die Erfüllung und Durchdringung des Einzelgeschehens mit den Normen des Religiös-Metaphysischen*).

*) Für den philosophisch interessierten Leser füge ich hier eine Anmerkung hinzu, welche diese Darstellung der Phasen einer Stilbildung schlüssig machen soll.

Die Kultur einer Zeit ist, wie gesagt wurde, die Selbstdarstellung ihres Persönlichkeitstypus und als solche eine historisch sich vollziehende Entwicklung. Die einzelnen Persönlichkeiten sind in ihrer Gesamtheit die Vollstrecker dieser Aufgabe. Denn jede individuelle Persönlichkeit ist nur ein einzelner, begrenzter Fall des allgemeinen Zeittypus, welcher letztere als solcher nicht Wirklichkeit, sondern Aufgabe ist und nur in jener überindividuellen Selbstdarstellung verwirklicht wird. Jede individuelle Persönlichkeit hat also an ihrem Teil einen bestimmten logischen Ort in der Selbstdarstellung, sie hat für diese Aufgabe eine besondere und begrenzte Teilfunktion.

Der Persönlichkeitstypus ist ein bestimmtes Verhältnis von Mensch und Weltidee, also eine Einheit zweier gegensätzlicher Momente, des Individuums als Prinzip und des Weltganzen als Idee. Die Selbstdarstellung ist also die aufgegebene Verwirklichung dieser Einheit der Gegensätze. So entsteht die Dreiheit der Phasen einer Kulturperiode. Der Naturalismus stellt in jener Einheit von Mensch und Welt das Individualmoment heraus als die These: innerhalb der Einheit erscheint das Individualprinzip als der Wert. Die Romantik ist dazu die Antithese: innerhalb der Einheit erscheint die Weltidee als der Wert. Die Klassik drittens ist die Aufhebung (und das heißt zugleich: die Aufbewahrung) der Gegensätze zur in sich gleichwertigen und deshalb höheren Synthese. In dieser Weise ist die Dreiheit der Stufen einer Kulturperiode transzendental begründet; d. h. sie ist nicht etwa der chronologischen Erscheinung, sondern ihrer logischen Ordnung nach für das Begreifen das Schema, welches sich in der wirklichen

Jede künstlerische Formung ist an die Erscheinungswelt gebunden, und insbesondere die bildende Kunst hat die Gestalten des äußeren Raumes als ihr notwendiges Material. Und wenn es schon die besondere Eigentümlichkeit des Romantischen ist, das Unendliche in einer abstrakten Allgemeinheit zu offenbaren, so kann dies doch nur ein Streben sein, ein Streben, den Wert des Unendlichen, den Wert des Religiös-Metaphysischen herauszustellen an den Einzelerscheinungen. Auch die Romantik ist an diese als ihr notwendiges Material gebunden, auch die romantische bildende Kunst kann sich nur in einzelnen Raumvorstellungen äußern;

Erfahrung, also in den tatsächlichen Produktionen der Kultur bewährt.

Wenn es als das Wesen jeder wahren künstlerischen Produktion bezeichnet wurde, das gegenständliche Einzelerlebnis als ein Symbol der Weltidee zu gestalten, so ist das ebensowohl Wesen und Aufgabe jedes einzelnen Kunstwerkes, auch etwa des naturalistischen, als es in einem höheren überindividuellen und historischen Sinne Wesen und Aufgabe der Stilbildung im ganzen ausmacht. Jene Beziehung zwischen Individualpersönlichkeit und Persönlichkeitstypus, die zu einander im Verhältnis von Wirklichkeit und Aufgabe stehen, spiegelt sich wieder in der Beziehung von einzelnem Kunstwerk und Gesamtstil; die einzelnen Werke sind das Wirkliche, dessen Gesamtheit den Stil darstellt. So wird es auch begreiflich, daß die Wertung eines Kunstwerkes eine doppelte sein kann: eine solche gemäß den allgemeinen künstlerischen Forderungen und eine zweite, historische aus den Stilbedingungen. Auf die dabei geltenden Beziehungen soll jedoch nicht näher eingegangen werden.

Das Wort »Naturalismus« erhält in solcher Begründung der Stilentwicklung erst seinen richtigen Sinn. Das »Streben nach der Natur« ist nur ein dilettantischer Ausdruck. Natur ist immer schon »durch ein Temperament gesehen«, wie Zola sagt; die Anschauung des Menschen ist immer schon das die Erscheinungen, die Natur Schaffende und sie Durchsetzende. Eine neue Art des künstlerischen Sehens, in welcher das Moment des Individuellen die Wertung bestimmt, ist nach der gegebenen Begründung der Stilphasen das Wesen des Naturalismus; seine Funktion ist es, die Lebenssphäre als das Material zu gewinnen, in welcher sich die Stilaufgabe verwirklichen soll.

sie bleibt an ihre Mittel und Bedingungen gewiesen. Aber man kann es als die Tendenz der romantischen Bildnerei bezeichnen, die Gegenstände ihrer individuellen Charakteristik zu entkleiden und die künstlerische Raumform in möglichster Allgemeinheit zu geben. Die Beachtung dieser Tendenz wird uns auch die neue Malerei verstehen lehren.

* * *

Der Impressionismus hatte die materielle Natur in ihrer pantheistisch gefaßten Einheit gewonnen als die Erlebnissphäre, in welcher sich die Stilbildung vollziehen sollte. Über ihn hinaus war es die romantische Aufgabe, diese Einheit als die Einheit des objektiven Weltgeistes zu offenbaren. Wir haben gesehen, wie schon Cézanne hier ans Werk ging, und es ist zu betonen, daß noch mancher andere Künstler auf dem Boden des Impressionismus die gleiche Absicht verfolgte. Ein Großer aber steht mächtig am Eingang der neuen malerischen Romantik: das ist Ferdinand Hodler (von dem die Ausstellung leider nur weniges zeigt).

Es liegt in den Zielen der romantischen Kunst, daß sie die Monumentalität sucht. Diese wird nicht durch die Größe der Leinwand bestimmt, und Munchs umfangreiche Bilder sind nicht monumental, sondern im Format vergriffen. Monumentalität im echten Sinne bedeutet eine Größe der Haltung, welche aus der Erhabenheit, aus der Offenbarung der Weltidee in ihrer das Individuelle überragenden Macht folgt. Da aber romantische Kunst gerade die Erfassung des Unendlichen an und für sich erstrebt, so drängt sie besonders nach einer solchen Form. Und Hodlers Werk hat den Charakter echt romantischer Monumentalität.

Während der Impressionismus den materiellen Einheits-

zusammenhang der Natur gleichsam naiv, vermöge der besonderen modernen Anschauungsweise, also ohne bewußte Betonung zum Ausdruck brachte, indem er rein objektivistisch diese Einheit als die Lichteinheit des Bildraumes setzte, steigt Hodler zur bewußten Anschauung der Natureinheit empor. Er hat die Anschauung der Einheit alles Lebendigen in ihrer umfassenden Größe, er hat sie als den allgemeinen und eigentlichen Gegenstand seiner künstlerischen Tätigkeit, und er stellt sie als solche in ihrer Reinheit und Allgemeinheit in seinen Werken dar. Während also für den Impressionismus jene Natureinheit nur als Ergebnis rein malerischer Absichten erscheint, ist ihre Darstellung der Zweck seines Schaffens: seine ins Bewußtsein erhobene, pantheistische Anschauung symbolisiert er in Bildern.

So gibt er im wesentlichen eine persönliche und monumentale Haltung wieder, nicht eine durch den Gegenstand bestimmte Anschauung, sondern eine solche, für welche er sich den Gegenstand selber sucht und schafft. Er ist im Gegensatz zum Impressionisten ein die Phantasiegegenständlichkeit formender Künstler. Und da er die bewußte Einheit alles Lebendigen als die Grundlage und das Ziel seines Schaffens hat, da er dieses Bewußtsein selber in Bilder umsetzt, so ist damit zugleich über den Impressionismus hinaus die gebotene Vergeistigung gewonnen: es ist ein geistiger Zusammenhang, den Hodler darstellt. Es ist die in ihm selber waltende geistige Einheit von Mensch und Natur, die er gestaltet, indem er die Menschenleiber in die Natur hineinstellt und sie vermöge ihrer Haltung und Gebärde mit ihr zu einem rhythmischen Zusammenklang vereint.

Daher ist Hodlers Werk sozusagen die als eine erhabene Vision gesetzte These des objektiven Weltgeistes; und es ist

diese These in ihrer spezifisch modernen Form: das individuelle Leben ist in dem Ganzen der Natur aufgehoben zu einer umfassenderen und höheren Einheit. Und daher sind die Mittel, mit denen der Maler seine Aufgabe löst, durchaus modern. Seine Komposition der Linienrhythmen, welche die Stärke einfacher Größe haben, ist sehr original. Durch die Regelmäßigkeit der Wiederholung dynamischer Linienzüge, die durch das Zusammenfügen der Konturen menschlicher Gestalten ihren geistigen Wert gewinnen, erzielt er den Eindruck des Erhabenen und also die Betonung des Unendlichkeitsgehaltes. Die Leiber sind durch die ganze, ungewöhnliche Lagerung ihrer Glieder mehr oder weniger der individuellen organischen Funktion entkleidet, und dadurch entsteht jene wunderbare Einordnung des Menschen in das Ganze des Bildes, jenes Überfließen des menschlichen Lebens in das Ganze der Natur, welches die Forderung des modernen Objektivismus erfüllt. Und die Ausdrucksgebärden dieser Menschen sind die des Staunens und des Entzückens und der großen Aktivität des Gefühls. Und auch darin ist Hodler modern, daß seine Bilder Flachmalerei sind. Wie es schon bei van Gogh war, liefert ihm nicht mehr das Gegenständliche in seiner Individualbedeutung die Gestaltung des Bildraumes; d. h. nicht die mechanisch erzeugte Perspektive, die auf Raumtiefe geht, ist sein Mittel. Die Farben sind ihm als solche und folglich in ihrer Flächenbestimmtheit die Materie, welche er durch die geistige Dynamik seiner Rhythmen organisiert.

Hodler ist sicherlich vielseitiger, als es nach dieser Analyse scheinen möchte; aber was von seinen Leistungen ihr entspricht, das ist ebenso sicher sein Bestes und Bedeutendes. Für die Entwicklung des Stils hat dieser Maler sehr viel

getan. Er ist für manche Folgenden, wenn auch später als van Gogh, ein Anreger geworden. Seine vorhin erwähnten Stilmittel sind zum Teil von ihnen aufgenommen und verarbeitet worden; vor allem aber hat er ihnen das Bewußtsein der neuen Ziele geschenkt.

Der romantische Zug seines Werkes liegt darin, daß es auf die äußerste Möglichkeit einer Offenbarung des Unendlichen geht. Und das geschieht, wie schon gesagt, in einer fast thesenhaften Reaktion gegen den Naturalismus, welcher das Einzelne und die Mannigfaltigkeit des Einzelnen zum Ausgangspunkt hatte. Gerade weil Hodler in diesem, natürlich nicht kritisch gemeinten Sinne einseitig ist, weil ihm nur das Erlebnis der geistigen Einheit von Mensch und Natur zum Thema seines Schaffens wird, darum gab es für die neue Romantik noch andere Wege und Ziele.

* *
*

Es kann nicht überraschend wirken, daß van Gogh eine romantische Gefolgschaft fand. Er hatte die Tradition für sich, im Gegensatz zu Hodler; er hatte die eigentliche Grundlage für den neuen Stil, den Impressionismus, bewahrt, und er hatte ihn zu einem Ende geführt, das aus sich heraus zur Romantik hinwies. Denn sein Streben nach Kräfteeinheit entsprang einer Anschauung, welche der auf das Geistige gerichteten Disposition des Romantikers sehr nahe steht. Hodler dagegen gibt eine monumentale Haltung, die zwar bei ihm zum großen Werke wird, aber keine direkte Anknüpfung ermöglicht und für die Nachfolger höchstens eine Gefahr wäre. Was also van Gogh darbot, das war der unmittelbare Objektivismus, die objektive Gegenständlichkeit als Ausgangspunkt, und vor allem die schon gewonnene

Einheitsorganisation. Das bedeutete technisch die Benutzung der Farbe als des Grundmaterials in seiner Reinheit und Selbständigkeit; das bedeutete ferner die Unterordnung der Gegenständlichkeit, die nur noch in der Beziehung auf das Grundmaterial ihren Wert behielt, und damit die Flachmalerei. Wenn dagegen an diesem Bestande eine romantische Vergeistigung erzielt werden sollte, so mußte jene dynamische Atomisierung der Farbenflächen, welche das persönlichste Mittel van Goghs war, ersetzt werden.

Es sind insbesondere zwei Maler, die auf solche Weise an van Gogh anknüpfen und dabei die Sphäre des Romantischen gewinnen: Gauguin und Matisse. Sie beide ändern gegen van Gogh den Wert der Farben zu einer intensiv melodischen Wirkung, zu einer lyrischen Gefühlserregung, für welche das Wort »Stimmung« der übliche und bezeichnende Ausdruck ist. Ein breiter Auftrag gesättigter Farbenflächen tritt dazu an die Stelle der Zerrissenheit van Goghscher Flächen; und damit verbindet sich diejenige Farbenwahl, welche physiologisch eine solche Wirkung möglich macht. Es sind also vorwiegend zwei Momente, aus denen sich die stilistische Eigenart hier ergibt: einmal der durch die Abhängigkeitsbeziehung von Farbe und Gegenständlichkeit gewonnene Objektivismus im Sinne van Goghs und zweitens die aus ihm gleichsam herausstrahlende vergeistigende Stimmung. Jene objektivierenden Elemente des Stils geben dieser Stimmung ihre moderne Note. Stimmung, Erregung eines intensiven, lyrischen Gemütszustandes, ist ein hervorragendes Kennzeichen romantischer Kunst; denn ein solcher Zustand bedeutet die Ausschaltung des Individuellen zugunsten einer allgemein-geistigen Haltung.

Gauguin suchte sich als ein echter Romantiker, um das

angegebene Ziel zu erreichen, sozusagen eine Märchennatur aus; er fand sie in Tahiti. Wo der alte Romantiker eine Märchenwelt des Menschenlebens in seiner Phantasie entstehen ließ, da suchte sie sich der neue als eine objektive Natur; das ist überaus charakteristisch. Für Gauguin war es, trotz seiner außerordentlichen Leistungen, ein sehr bedenkliches Unternehmen. Gewiß trieb ihn sein romantisches Blut dazu, und an seiner Ehrlichkeit ist da nicht zu zweifeln; aber letzten Endes bleibt das Märchenhafte ein fataler Rest, der nicht in die Kunstform eingehen will und dann »literarisch« wirkt. Es gehört zu den Gefährlichkeiten, zu welchen die romantische Sehnsucht immer wieder die Künstler hingedrängt hat.

Gauguin benutzt neben den erwähnten Mitteln noch die lineare Stilisierung. Das macht seine Bilder nicht selten unrein; aber oft erreicht er durch die scheinbar regellose Zusammenfügung der Konturen des menschlichen Körpers jenes Hineinfließen der menschlichen Lebendigkeit in das Ganze des Bildes, welche uns jetzt schon wiederholt als eine Dominante der neuen Stilbildung begegnet ist. So entstehen z. B. die beiden hervorragenden Werke »Vincent van Gogh vor der Staffelei« und »Wäscherinnen auf Tahiti«. In dieser typisch neuen Stilisierung der organischen Konturen stimmt Gauguin grundsätzlich mit Hodler überein; nur bedingt die monumentale Absicht hier und die idyllische dort den entsprechenden charakteristischen Unterschied. Für Gauguin bedeutet das insbesondere die Dämpfung des Konturenwertes zugunsten der Farbe, seine Herabsetzung zur Gleichwertigkeit mit der Farbe. Hierin liegt dann auch der Grund, weshalb die Konturenstilisierung Gauguins unmittelbarer und stärker bei den Späteren wirkte, als diejenige Hodlers.

Erst Matisse hat die vorhin skizzierte Art der Darstellung in ihrer ganzen Reinheit ausgebildet. Er erst gewinnt, in seinen guten Bildern, die Farben als das ganz rein gestimmte Instrument, dem er eine romantische Stimmungsmusik entlockt. Er erst hat, wieder nur in seinen guten Bildern, die Ansprüche der Gegenständlichkeit so weise reduziert, daß der Stilwille in der ausgeprägtesten Art zur Form geworden ist, in jener sachlichen Einfachheit, welche die Bedingung des Gelungenen ist. Der Flachstil, der eine Farbe breit an die andere fügt, springt da zum erstenmal als ein Gesetz in die Augen.

* *
*

Der reine Lyrismus, zu dem Matisse über Gauguin gelangte, ist die erste und unmittelbarste Anschauungsweise, welche in der Anknüpfung an die Natur das neue Streben nach Vergeistigung erfüllen konnte: das geistige Wesen der Dinge mußte da entdeckt werden in seinem an den Dingen erscheinenden Zustande und Zustandswerte, d. h. als eine die Dinge tragende Sphäre des Gefühls. Der Moderne mußte es finden als eine menschenjenseitige, objektivistische Sphäre des Gemütes, welche durch die Mannigfaltigkeit der Dinge die Mannigfaltigkeit ihres Wertes gewinnt; in der Malerei, in der Gestaltung eines äußeren Raumes, wurde daher jene Sphäre künstlerisch am ehesten enthüllt. Aber sie war nur die erscheinende Oberfläche des Geistigen in der Welt, und den Romantiker drängt es zu dem letzten Grunde. Er will mehr als den bloßen Zustand ergründen, er will, wie van Gogh zu dem Kräfteursprung vordrang, das Gesetz offenbaren, das Ursprungsgesetz dieser Geistigkeit, ihr inneres Wesen; er will die lebendige Aktivität

ergründen und gestalten, in der jene Gefühlssphäre geschaffen wird.

Aus diesem künstlerischen Willen, der natürlich nur als eine besondere Anschauungsweise wirkt, entsteht das Werk Pablo Picassos. Und es entsteht in einer erstaunlichen Folgerichtigkeit als eine Form, die man Kubismus genannt hat. Nirgends in dieser ganzen Entwicklung eines malerischen Stiles zeigt sich so deutlich wie bei Picasso die eigentliche Funktion des Romantischen, Arbeit, Eroberung zu sein, im Gegensatz zur klassischen Ausgestaltung eines erworbenen Reichtums.

Jenes Streben nach der lebendigen Aktivität des Gesetzes, in welcher die geistige Sphäre der Erscheinungen geboren wird, konnte sich dem Maler nur in der Gestaltung einer möglichst reinen, d. h. allgemein-geistigen Raumvorstellung erfüllen. Hatten Matisse die Farben das Mittel für die Herausstellung des reinen Gefühls geliefert, so war jetzt Picasso an den reinen Raum und seine Differenzierung gewiesen. Denn der Raum ist es, aus welchem die die Gefühlszuständlichkeit ausdrückenden Farben herauswachsen; in der räumlichen Formung als solcher äußert sich das Gesetz des Ursprungs der Materie. Hatte van Gogh, diesen Verhältnissen gemäß, eine dynamische Atomisierung des Farbenraumes vorgenommen, so war es dagegen für Picasso geboten, zur reinen Raumanschauung als der menschlich-geistigen Funktion vorzudringen. Das Gesetz der reinen Raumanschauung in diesem Sinne aber ist die geometrische Formung als solche, und daher wurde die geometrische Differenzierung des Bildraumes zum grundsätzlichen Verfahren des Kubismus.

In ihr liegt natürlich nur das abstrakte Moment des Ver-

fahrens. Seinen eigentlichen künstlerischen Sinn und seine Beziehung zur Stilaufgabe sind erst dadurch gegeben, daß sich dieses eine Moment mit den übrigen Forderungen des Stiles vereinigt. Diese liegen schon in der Entwicklung vorgebildet. Die bedeutsamste Forderung ist diejenige der Flachmalerei; d. h. die Individualbedeutung des Gegenständlichen ist derart aufzuheben, daß nicht mehr aus seinen gewöhnlichen Formen eine perspektivische, dreidimensionale Raumvorstellung für das Bild zustande kommt; das Bild soll vielmehr Fläche, »Bild« im eigentlichen Sinne sein. Anderseits soll das Gegenständliche das Material der Formung bleiben, und es soll insbesondere der Lebensausdruck der menschlichen Formen in das Ganze derart überfließen, daß er darin aufgehoben und aufbewahrt erscheint als in einem höheren, objektiven Leben. An diesen Forderungen hat sich jene erste einer reinen Raumaktivität zu vollziehen. Das führt zunächst zur völligen Aufteilung der menschlichen und überhaupt der gegenständlichen Formen in geometrische Figuren, die scharf nebeneinander gesetzt sind. Das führt aber zweitens zu einer gewissen Umbildung der Flachmalerei, welche deren eigentliche Grundbestimmung nicht verletzt, sondern erst zum vollen, logisch geforderten Ausdruck bringt. Der Raum als eine die Gegenstände erzeugende Gesetzesaktivität ist nicht die Fläche als solche, sondern der körperliche, dreidimensionale Raum; erst in seiner Erfüllung erzeugt sich ein Gegenstand. Die Forderung der Flachmalerei muß sich also darauf reduzieren, daß nun dieser dreidimensionale Raum nicht mehr in der Weise des gewöhnlichen Erlebens und in der alten Kunstweise durch die Individualperspektive entsteht, sondern daß er in einer anderen Weise gewonnen wird: in der Verkörperlichung jener geometrischen Figuren,

durch welche das Bildganze organisiert werden soll. Die geometrischen Figuren müssen stereometrisch werden, sie müssen Pyramiden und Kuben werden, und mit ihnen muß sich nun eine Bildfläche erzeugen, welche bis zu einem gewissen Grade dennoch die dritte Dimension aufweist. So erwächst folgerichtig der Kubismus als ein malerisches Stilprinzip, und ihm gegenüber erhält nun die bisherige Flachmalerei entwicklungsgeschichtlich die Stellung eines Übergangsstadiums.

Es ist der Drang nach der mystischen Vision, welcher den Romantiker Picasso aus der alten Malweise heraus Schritt vor Schritt bis zur reinen Ausprägung des Prinzips hinführt; von den »Armen am Meer« über den »Schauspieler«, in welchem der geistige Gehalt durch eine üble Phrase schließlich ungenießbar wird, zu den kubistischen Köpfen und endlich zu jenen letzten visionären Möglichkeiten, welche nur noch die reine Raumaktivität geben.

Die Frage nach der »Frau mit Violine« oder dem »Mandolinenspieler«, welche vor Picasso die eigentliche Beschäftigung der Betrachter zu sein pflegt, wäre ja nun auch glücklich erledigt: da wir es als ein logisch einwandfreies Prinzip erkannt haben, die gewöhnlichen Formen der Gegenstände aufzulösen und einzuordnen zur Organisierung des Bildraumes, so ist es angesichts solcher Bilder eine falsche Fragestellung, wenn man den Gegenstand sucht; der Sinn des Betrachtens kann hier nur sein, die Raumvision zu erleben, in welcher das Kunstwerk entstanden ist. Die Bilder Picassos sind sicherlich eine äußerste Möglichkeit; aber sie verstoßen nicht grundsätzlich gegen das allgemeine Gesetz des Kunstschaffens. Der Gegenstand in seiner gewöhnlichen Gestalt ist für den Künstler nur Material. Wenn es üblich ist, zu

sagen, daß der Künstler den Gegenstand »umforme«, so ist dies nur in einem gewissen Sinne richtig. Der Gegenstand ist für ihn bloß die Erlebnisvoraussetzung, der künstlerische Prozeß dagegen ist das völlige Neuschaffen einer Kunstform, in welcher das Gegenstanderlebnis auf- und untergeht. Der Grad einer solchen Aufhebung kann sehr verschieden sein; er kann die gewöhnliche Form des Gegenstandes in ihrer Individualbedeutung getreu bewahren oder sie völlig vernichten. In dem letzteren Falle aber, in dem Picasso ist, bleibt trotzdem jene Form das Material, die logische Voraussetzung für das Kunstwerk. Es ist hier wie beim Ornament, sofern es aus Naturformen entsteht und durch allmähliche Umbildung alle sichtbare Beziehung zu ihnen verloren hat, ohne daß sie darum als logische Voraussetzung ausfallen.

Über den Kunstwert der Leistung Picassos ein Urteil abzugeben, steht mir nicht zu, weil ich nur die wenigen Werke dieser Ausstellung kenne, und da hängt neben sehr Bedenklichem wenigstens der eine gute kubistische »Männerkopf« in Gouache (aus 1908). Aber bei diesem Maler kommt es wesentlich auf seine stilgeschichtliche Leistung an, und die ist außerordentlich bedeutsam: er hat durch die Ausbildung des Kubismus ein völlig neues Formmittel gegeben, um innerhalb der von der Zeit gestellten Stilforderungen die angemessene Körperlichkeit des Bildraumes erreichen zu können; er hat die mechanisch bedingte Raumperspektive ersetzt durch ein dynamisch-geistiges Gesetz der Raumerzeugung des Bildes. Es soll noch gezeigt werden, wie sehr dieses neue Formmittel in der Folge ausgenutzt wird. Gewiß hat Picasso sein Prinzip gewonnen durch eine einseitige Überhöhung der Aufhebung des

Materiell-Gegenständlichen, durch eine romantische Abstraktion, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß darunter der absolute Wert seiner Werke leidet, wenn nicht überhaupt zuschanden wird; aber die einzelne Künstlerpersönlichkeit steht in erster Linie im Dienste der historischen Aufgabe, und zumal den Romantiker trifft da häufig genug das Schicksal, ein Opfer der Aufgabe zu werden.

Eine Herausarbeitung der reinen Stilgesetzlichkeit, wie sie Picasso vornimmt, führt notwendig ins Dekorative, zum Ornament. Der Wert des Dekorativen liegt in der Stilisierung, d. h. in der erhöhenden Einordnung des individuellen Lebens unter das Persönlichkeitsgesetz der Zeit, soweit es sich um die Sphäre der unmittelbaren Sinnenanschauung handelt. Das Dekorative hat daher die Aufgabe, eine bloße Haltung des Bewußtseins zu erzeugen und zu bewahren, welche dem Persönlichkeitsgefühl angemessen ist, und deshalb verlangt es einen rein formalen Charakter. Während im Kunstwerk die gegenständliche Wirklichkeit als das logisch geforderte Material, trotz eines noch so hohen Grades der Abstraktion, dem Werke seine Seinsbedeutung, seine Beziehung zur Weltwirklichkeit bewahrt, ist im Ornament die Herkunftsbeziehung zum Gegenstand unwirksam geworden; mag es auch noch seine Abstammung von organischen oder mechanischen Gegenstandsformen offen an sich tragen, seine Funktion, seine Wirkung entspringt nur der reinen Form. So wird es verständlich, daß gerade in der romantischen Phase einer Stilbildung das Ornament gewonnen wird; denn der Romantiker erfüllt vermöge seines Drängens aus der Einzelerscheinung zum allgemeinen Wesen stets die Leistung, das Formale des Stils in seiner Isolierung zu gewinnen. Die ornamentalen Muster von Thorn-Prikker, Heckel und Kirchner

in der auf der Ausstellung vorhandenen »Kapelle« zeigen denn auch, wie gerade aus dem Kubismus schon eine neue Ornamentik von großer Schönheit gewonnen wurde.

* * *

Picasso hat die Jüngsten, die sich Expressionisten nennen, gleichsam das Bauen gelehrt. Sein Konstruktionsgesetz, vielleicht das Wichtigste, was es für die Malerei heute zu entdecken gab, hatte unmittelbar eine geradezu auslösende Wirkung. Es lieferte die Grundregel, nach der jetzt all die Stilelemente sich zusammenfügen konnten, welche bisher isoliert ans Licht getreten waren. Und es ist eine wahre Freude, zu sehen, wie sich nun in stürmischer Arbeit die neue Anschauungsweise Bahn bricht, wie sich in einer breiten und vielgestaltigen Produktion die Stilsynthese hervorringt. Wie ein stürzender Strom flutet das Schaffen dahin und gewährt den hohen Anblick gleichsam der Fleischwerdung des überindividuellen Kulturgeistes. Da tritt der einzelne Künstler unbedingt zurück; sein Werk wird bloße Funktion des allgemeinen Willens, aber darin hat er auch seinen Lohn dahin. Nicht Größe, sondern Verdienst wird Maßstab des Urteils. Uns kann es jetzt nur noch obliegen, die Fülle zu sichten nach den wesentlichsten Lösungsmitteln, welche die Gesamtaufgabe findet; nur das bestimmt die wenigen Namen, die noch genannt werden, obwohl die Lockung groß ist, die Tüchtigen zu sondern von den Mitläufern, die häufig genug die Arbeit diskreditieren. Um aber absolute Werte festzustellen, fehlt vollends der »historische Abstand«.

Alle einzelnen Momente der Stilbildung, welche wir bisher erkannt haben, fließen hier, wie gesagt, zu einer vielfältigen Gesamtheit ineinander. In Picassos Grundgesetz fügen sich

die Anschauungselemente der Reihe van Gogh-Gauguin-Matisse, und es fügt sich darein die Formensprache Hodlers, und im ganzen entsteht doch ein Bild von eigenartig anderem Aussehen und Wert: es ist der unabweisbare Eindruck einer neuen Epoche, die sich von der Tradition ganzer Jahrhunderte abhebt; und es ist zugleich der Eindruck ihrer in Notwendigkeit wurzelnden, gesicherten Bedeutung. Die Vorläufer, die so Großes vollbrachten, erscheinen jetzt erst als Vorläufer, und gar den Impressionismus vermag man nur noch in jener Funktion zu sehen, die wir als seinen Wert erkannten, als die naturalistische Auflösung der Tradition. Die Art des Impressionismus ist völlig ins Gegenteil gewandt: die unmittelbaren Wahrnehmungsbilder sind einer neuen Welt von Phantasiegestalten gewichen. Die Komposition ist wieder der Boden des Schaffens mit ihren festumrissenen Linien und ihren eindeutigen Farbenflächen. Und doch ist auch die impressionistische Arbeit nicht aufgegeben; es ist eine Komposition, welche deren Objektivismus als stark ausgeprägten Grundwert behauptet. Damit ist eine überaus bedeutsame Seite des Fortschrittes bezeichnet: gegenüber der abstrahierenden Einseitigkeit der Vorläufer, gegenüber ihrem Streben zum allgemeinen Wesen der letzten Gründe wird hier wieder die Einzelgegenständlichkeit und ihre Fülle der Ausgangspunkt und die bleibende Materie der Stilisierung, natürlich in ihrem neuen geistigen Werte und in der neuen formalen Ausnutzung, indem also trotzdem das Gegenständliche seinen Individualwert an das Ganze abgibt. Genau gesagt, setzt sich jetzt wieder gegenüber der extremen Betonung des Metaphysisch-Allgemeinen das Prinzip der Individuation durch, die begrenzende Urtatsache alles menschlichen Schaffens, daß nur in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und an ihr sich

das allgemeine Wesen der Welt enthüllen läßt. Und indem dieser Anspruch der Erscheinungsmannigfaltigkeit wieder den künstlerischen Willen bestimmt, ist nun der Maler zu der Ausnutzung aller neuen stilistischen Möglichkeiten gedrängt: die Synthese der Stilelemente, die, wie erwähnt, das Ziel der neuen Absichten bildet, hat in jenem Anspruch des Gegenständlichen ihren Grund.

Der wesentliche Unterschied gegen den auch im Gegenständlichen gegründeten Objektivismus der impressionistischen Malerei ist die Herrschaft des Geistigen: das Gegenständliche erhebt seine Geltung in der Sphäre des Geistigen; das aber heißt, seine gewöhnliche, organische oder unorganische Gestalt löst sich auf und formt sich um zu einem Phantasiegebilde, welches ihren geistigen Wert zum Ausdruck bringt, welches ihn zum Ausdruck bringt in seiner spezifisch modernen Ausprägung und also mit den Mitteln des neuen Stils. Der Richtungssinn der modernen Geistigkeit ist von uns bestimmt worden; er drängt in der Kunst der Expressionisten zu seiner vollen Entfaltung. Die Aufhebung und Aufbewahrung des Individuellen zu einem höheren geistigen Ganzen, in welchem das Unorganische und das Organische zur Einheit des objektiven Weltlebens zusammenfließen, ist ihrem ganzen Umfang nach der ausgesprochene Sinn dieser Werke.

Es kann jetzt nicht mehr wundernehmen, daß sich bei den Expressionisten die »Seltsamkeiten« mehren, als welche dem in der Tradition Befangenen die neuen Formen erscheinen müssen. Die Mannigfaltigkeit der Mittel wächst in dem einzelnen Bilde, und so häufen sich die »Verzeichnungen« der menschlichen und vegetabilen und unorganischen Formen. Dazu kommt, daß die Farben nach starken und eigenartigen Ausdruckswerten streben, welche der gewohnten An-

schauungsweise widersprechen; und die Fülle der verschiedenen Arten der Darstellung verlangt immer wieder andere Einstellung. Oft tritt der Kubismus in seiner farbenfremden Abstraktion auf. Der »Prometheus« von Prochazka erweist sich da als ein ausgezeichnetes Beispiel, wie sehr dieses konstruktive Raumgesetz eine ideelle Ausdruckseinheit des Bildes durch die Einordnung einer menschlichen Gestalt ermöglicht. Dagegen mildert im allgemeinen die Anknüpfung an die Dinge der Natur das Pointierte des reinen Kubismus. Die gerundete Linie tritt neben die scharfen geraden, und die von der Rundung umschriebenen, gewölbten Flächen erhalten durch ihre kompositorische Zusammenfügung sowie durch ihre Farbigkeit starke Gefühlswerte. Derain insbesondere gelangt so zu Werken, welche durch ihren sanften Lyrismus eine sehr harmonische Erfüllung des Gemütes gewähren. Aber auch die Beschränkung der Raumgestaltung auf die bloß geometrischen Formen liefert, wo sie sich mit der Farbe verbindet, feine Stimmungswirkungen; Menses »Straßenbild« ist dafür ein einzelner Beleg.

Die Möglichkeiten des Kubismus, also der neuen Raumkonstruktion, treten in dem Maße reicher hervor, als sich die anderen Stilelemente damit verbinden. Das geschieht besonders durch die Verwendung organischer, zumal menschlicher und tierischer Linien in jener dynamisch-verallgemeinernden Ausprägung, die Hodler und Gauguin gewonnen hatten, und die jetzt ein Hauptmittel der Formung wird. Das Gesetz, wie es Picasso entdeckt hat, ist dehnbar genug, um allen künstlerischen Absichten gerecht zu werden; es gestattet in der neuen Auffassung der Körperlichkeit eine Komposition des Bildraumes, welche alle möglichen Ausdruckswerte der Linien in sich aufnehmen kann. Damit ist die

eine Seite der Arbeit bezeichnet, welche »Der blaue Reiter« und seine Gefolgschaft leisten. Es kommt hinzu die volle Ausnutzung der Farbenwerte, die Matisse vorbereitet hatte. Und es entsteht in dieser letzten Synthese eine romantische Steigerung der geistigen Aktivität, die zu hohen stilistischen Ergebnissen führt.

Überraschend macht sich in dieser Art des Schaffens die Forderung geltend, daß die Gegenstandsformen ihre Individualbedeutung aufgeben zugunsten ihrer Wirkung im Ganzen des Bildes, und daß sie hier einen objektiv-allgemeinen Sinn gewinnen. Das Gesetz dieser Forderung ist schon so offenbar, daß es eine Wertnorm abgibt. Man vergleiche die beiden Bilder von Marc: »Ruhende Kühe« und »Tiger«. In dem ersteren, einem kleinen Bild, das nur einige nebeneinander gelagerte Kühe darstellt, sind die Konturen der Tiere in das »kubistische« Gefüge des Raumes so rein aufgegangen, daß ihre gewöhnliche organische Funktion allen individuellen Wert abgegeben hat; dadurch kommt in dem vortrefflichen Werk eine feine Harmonie zustande. Ganz anders ist es bei dem »Tiger«, einem Bild größeren Formats; hier ist zwar auch der ganze Leib kubistisch aufgelöst, aber der Kopf fügt sich nicht ein, weil bei ihm die Auflösung nicht vollständig ist. Ein ähnliches Beispiel bieten zwei Werke von Mogilewsky. »Im Golf« zeigt vier Frauengestalten nach dem Bade in eine Meerlandschaft hineinkomponiert. Die Formen der Leiber sind nicht rein aufgelöst, und besonders das Haarekämmen der einen Frau wirkt als eine individuelle Äußerung störend. Ein anderes Bild von ähnlicher Absicht dagegen, »Der Frühling«, wirkt gerade deshalb wie die Vollendung des ersten — und es ist ein sehr gutes Werk —, weil hier jeder individuelle

Akzent geschwunden ist. Die gleichen Beobachtungen lassen sich vor den Bildern eines so tüchtigen Malers wie Pechstein machen, und wenn man sich fragt, weshalb die Arbeiten Jawlenskys unbefriedigt lassen, so liefert jenes Gesetz die Begründung: es wirkt hier nicht als die notwendige Anschauungsdominante, die neue Manier ist willkürlich den Individualgestalten angehängt.

Das Gesetz der Auflösung des Individualwertes zugunsten der geistigen Gesamtenergie, welche die geheime und geheimnisvolle Wurzel aller Einzelgegenständlichkeit ist, wird jetzt mit einem Male das sicher herrschende Anschauungsmotiv dieser Jüngsten. Ein kämpferisches Bewußtsein erfüllt sie von der epochemachenden Umwälzung der malerischen Mittel, welche dieses Gesetz fordert, und mit der Heftigkeit romantischer Überspannung streben sie, ihr jenseits aller Tradition liegendes Gebiet zu erringen und zu behaupten. Und da geschieht es denn auch wieder, daß sie den Geist der gegenständlichen Materie entgegensetzen; ein ungebundener Ausdruck intensivster Geistigkeit soll das Kunstwerk werden, in voller immaterieller Reinheit. Kandinsky verficht diese neue Position literarisch, und er malt Impressionen, Improvisationen und Kompositionen, die eine Bild gewordene Musik, eine räumliche Verwirklichung seelischer Lebendigkeit sein wollen. Kandinsky ist ein trefflicher Künstler, wie seine »Kahnfahrt« beweist. Aber mit der reinen Geistigkeit ist der Boden der Malerei verlassen, ist ihr wesentliches Gesetz durchbrochen, daß sie die gewöhnlichen Erlebnisgegenstände zu ihrer logischen Voraussetzung nehme, mag sie sie auch noch so sehr »verarbeiten«; aus ihnen wächst der Malerei der Seinswert ihres Schaffens zu. Es ist die romantische Herausstellung des Problems selber,

die sich hier wieder vollzieht; und sie hat wieder, abgesehen von ihrer stilgeschichtlichen Bedeutung, das Ornamentale als ihr mögliches Ergebnis. Wo aber, wie in Marcs »Gelben Pferden« — um ein gutes Beispiel zu nehmen —, die Gegenständlichkeit die Basis des Bildes bleibt, da erfüllt jenes Streben nach seelischen Ausdruckswerten in einer sehr entschiedenen Haltung den Sinn der Malerei: die Gegenstände sind auf einfachste lineare Formen reduziert, welche nur der objektiven Gesamtkomposition des Bildes dienen und diese zu einem Symbol einer reinen und starken Geistigkeit machen.

Nur ein anderer Weg ist es, den die Futuristen einschlagen, um zu dem gleichen Ziel zu gelangen, an das auch »Der blaue Reiter« will. (Sie sind auf dieser Ausstellung nicht vertreten.) Der sehr jugendliche, um nicht zu sagen kindische Bombast ihres »Manifestes« verrät das revolutionäre Temperament, das zu ihrer Aufgabe geschickt macht. Auch sie wollen das Gesetz der gegenständlichen Einzelheit, das Prinzip der Individuation zerstören; sie wollen an den Gegenständen dieses ihr Gesetz mißachten, um dennoch aus ihnen und durch sie alle lebendige Geistesenergie zu gewinnen und darzustellen. So wird ihnen der Gegenstand, wo er im Bilde benutzt wird, nur Mittel, nichts als Mittel; aus seinem Seinsgesetz wird die extremste romantische Regellosigkeit: er wird nicht in seiner Einmaligkeit gesetzt, er vervielfältigt sich im Bilde, erscheint darin in immer wieder neuer linearer Ausdrucksfunktion, auf daß sich in dieser »unnatürlichen« Vervielfältigung die Symphonie der geistigen Energie enthülle, als welche die künstlerische Anschauung sich an ihm entzündet. Der Gegenstand wird in seiner Vervielfältigung gleichsam das Leitmotiv, welches die Bild-

komposition durchzieht und zusammenhält, und die Bildkomposition ist der Einheitszusammenhang des Ablaufs der seelischen Ereignisse, die der Gegenstand dem Künstler vermittelt.

Daß in dieser äußersten Steigerung des modernen Persönlichkeitswillens alle traditionellen Mittel der Malerei, soweit sie in der Individualfunktion gegründet sind, verschmäht werden, ist selbstverständlich. Die Bilder der Futuristen haben ausgesprochen das Organisationsgesetz, daß der Betrachter in dem Mittelpunkte des Bildes Stellung nehme und von dort aus sich den Formen nach allen Seiten hingebe und sie endlich zur synthetischen Einheit bringe. Darin liegt ein bestimmender Objektivismus der Anschauung. In die ganze lebendige Bewegung des modernen Lebens will sich der Futurist gleichsam hineinstürzen, um sie als die unendlich mannigfaltige Erscheinung des Weltgeistes zu erfassen und zu gestalten. Es ist vielleicht das fruchtbarste Moment in dieser Äußerung des Persönlichkeitswillens, daß sie der gewaltigen objektiven Lebendigkeit unserer Zivilisation, der die Individuen in Hekatomben geopfert werden, das Ethos der Kulturerscheinung erkämpfen will.

* * *

Die Verwandtschaft der neuen Malerei mit der mittelalterlichen, mit den »Primitiven« der Cölner Schule ist wiederholt von Beurteilern hervorgehoben worden; und allerdings liegt in der kompositorischen Behandlung der Linien und der Ausnutzung der Farbenwerte eine überraschende Gemeinsamkeit. Sie ist begründet in der Ausschaltung des Individualwertes der Gegenständlichkeit zugunsten einer überindividuellen Geistesgemeinschaft, für welche das Bild Symbol ist. Zwischen

dem Mittelalter und der heutigen Kunst steht die ganze Epoche der individualistischen Kunst. Ihre Komposition erwächst aus dem Individualwert des Gegenständlichen; ihre Farbenwerte sind grundsätzlich Mittel zur Struktur des Raumes, die an der Gegenstandsperspektive ihr Skelett gewinnt. Wenn man bedenkt, daß diese »Errungenschaften« heute preisgegeben werden, und wenn man auch den kulturgeschichtlichen Grund dazu begreift, so findet die Behauptung einer epochalen Wendung der Kunst ihre Rechtfertigung.

Für das Mittelalter war die Einordnung des einzelnen in eine geistige Gemeinschaft, in das Reich Gottes, die segenspendende Grundlage der Kultur und ihres malerischen Stils. Der Individualismus dagegen bestimmte seit den Zeiten der Renaissance bis auf unsere Tage die Kulturentwicklung. Heute hat er seine geschichtliche Aufgabe beendet. Eine neue Einordnung der einzelnen zu einer höheren Geistesgemeinschaft will wieder das Fundament der Kultur werden; das Reich Gottes soll wieder herrschen auf Erden. Der jahrhundertelange Kultus des Individuums aber wird dabei erst zu seinem richtig begrenzten, historischen Rechte kommen: er wird in jener Geistesgemeinschaft aufgehoben und aufbewahrt sein; er wird sie, über das Mittelalter hinaus, zur Idee des objektiven Weltgeistes machen, mit dem Mensch und Natur wesenseins sind, der ein überpersönliches Selbstbewußtsein ist. Alle Sehnsucht und Arbeit unserer Zeit drängen nach solcher Erfüllung; aber gerade die jüngste Malerei weist mit Entschlossenheit und offenbarender Klarheit auf dieses glückverheißende Gesetz unserer Zukunft.









